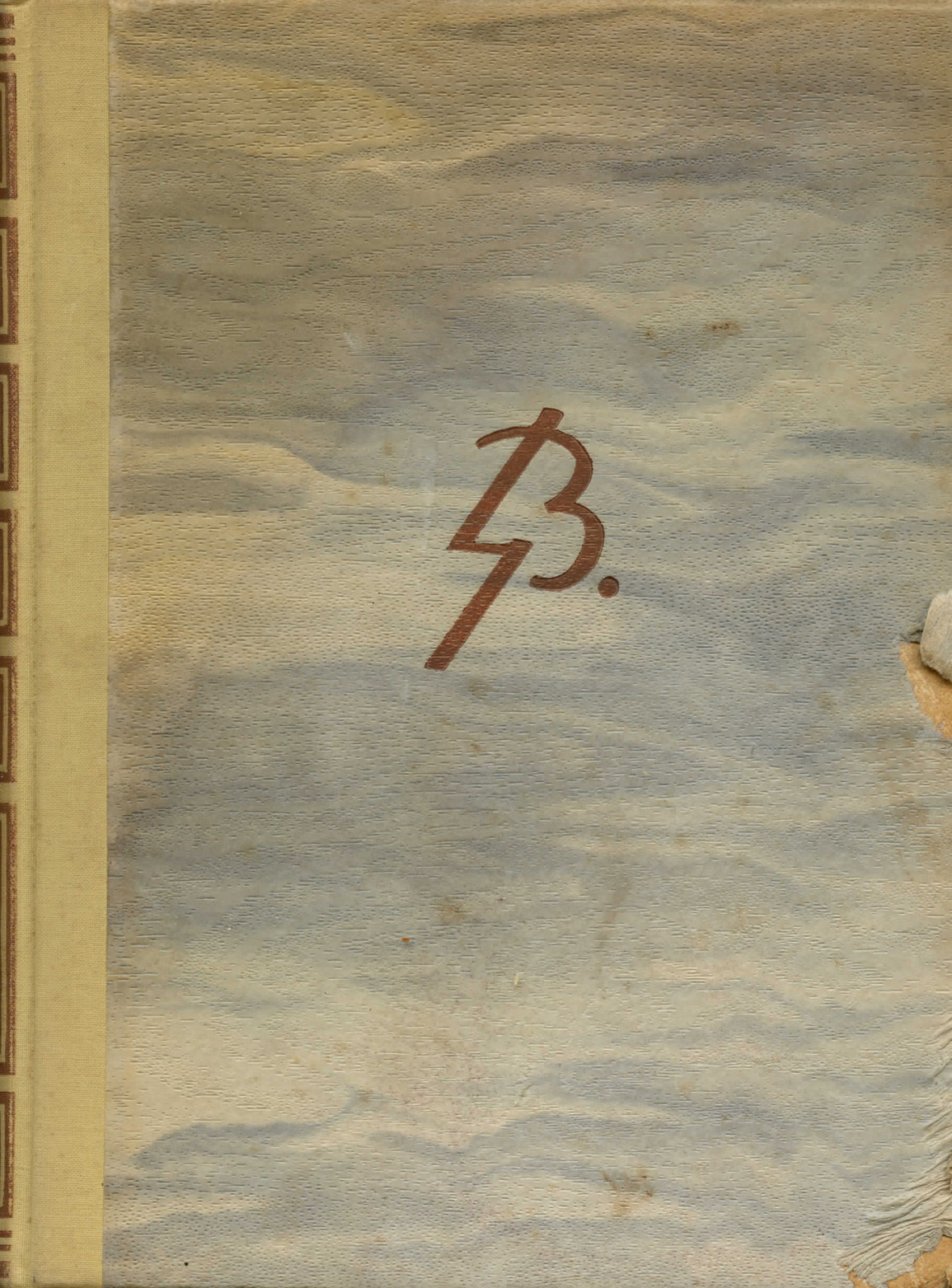


MAJSTORI PREPORODA

SABRANA DJELA LJUBE BABIĆA

KNJIGA II.

NAKLADA A. VELZEK, ZAGREB, BULIĆEVA UL. 12.

LJUBO BABIĆ:

MAJSTORI PREPORODA

IZMEDJU SVIETLA I SJENE

(PRIKAZI I SLIKE)

ZAGREB 1943.

Tisak dozvoljen odlukom Ministarstva narodne prosvjete — Glavnog ravnateljstva za promičbu u Zagrebu br. 6820-II.-1-43 od 21. VII. 1943.

Tisak Tipografija d. d. — Zagreb

ČUDO IZVORA

G I O T T O

(ANGIOLOTTO DI BONDONE)

1266.—1337.

»Credette Cimabue ne la pintura,
tener lo campo, e ora ha Giotto,
il grido si che la fama di colui è scura«.
Dante, Purgatorio XI.

Kada se danas spominje ime Giotta, pomišlja se na neku daleku prošlost. Citira se obično leksikonski poviest umjetnosti. Spominje se to ime kao i stotina drugih čuvenih imena iz poviesti umjetnosti. Ponavljaju se fraze, domeću se običajni superlativi, nabrajaju se djela, naslovi i godine. Ističu se utjecaji, škole i sve ono, što se u takvim prigodama čini. U većini se takvih prikaza zaboravlja, da se svako vremensko razdoblje drugčije odnosilo prema velikim pojavama prošlosti. Svaki je naime vremenski period imao svog posebnog Giotta; promatralo se naime i gledalo na taj veliki početak u čitavom razvitku likovnog života raznoliko. Stoga je potrebno prije svega upitati, kako se danas posmatra Giotto iz naše perspektive? Što znači njegova pojava i da li Giotto nakon šest stotina godina imade značenje za suvremenu umjetnost, te ako ima, kakvo je to značenje?

Na tako postavljeno pitanje nije ni lako, ni moguće kratko odgovoriti. Današnji sveobći likovni metež traje. Oznake su tog vremena raznovrstne u gradjevinarstvu, kiparstvu i slikarstvu; imade istina i zajedničkih značajka. Mjesto prijašnjeg stilnog jedinstva postoje danas u tim oblastima likovnog umieća tri sasvim nevezana područja bez jedinstvenih jasnih i odredjenih stilnih oznaka.

Arhitektura, odbacivši i oslobodivši se koncem XIX. st. i početkom XX. st. jalovog eklekticizma i imitiranja prošlih starih stilnih oblika, rješavala je pročišćena nove zadatke novim tehničkim sredstvima i novim materijalima prema potrebama suvremenog života. U stvari ona je na taj način podcrtavajući funkcionalnost ostvarila nove stilne oblike, koji

odgovaraju današnjici više nego je to ostvarilo kiparstvo i slikarstvo. Obični geometrijski oblici današnjeg gradjevinarstva djeluju prazni i ogoljeni svojom masom, svojim odnosima. Svaka je dekorativnost gotovo odbačena, traži se logična konstrukcija.

Da je kod takvog nastojanja konstruktor i inžinjer prečesto zamienio umjetnika arhitekta, nije nikakvo čudo, tako da se danas današnje zgrade u velikoj većini čine kao u materialu ucrtani inžinjerski nacrti, čistih i jasnih obrisa, kao da su potezani ravnalom ili šestarom.

Takvo traženo svodjenje arhitektonskih oblika na primarne geometrijske oblike zavladalo je gotovo čitavim globusom, ne obaziruć se gotovo u prvo vrieme na svom pobjednom putu ni na posebne klimatske potrebe bilo sjevera bilo juga, a kamo li na druge posebnosti, kako ih prijašnji stilovi pokazuju. Time su te novovjeke arhitektonske forme dobile pečat internacionalnosti poput drugih ostvarenja novovjeke uljudbe (civilizacije).

No kako je suvremena arhitektura u svojem razvitku pokazala utilitarnošću, tehničkim napredkom i stilnom novošću svoje odlike i pozitivne posljedke (rezultate), to je ona nakon stoljeća na području umieća opet prigrabila prvenstvo, koje je prvenstvo prošlog stoljeća nesumnjivo držalo slikarstvo, taj protupol samoj arhitekturi. Kiparstvo je stajalo i danas stoji izmedju ta dva pola i nije ni u prošlom stoljeću ni danas u likovnoj domeni igralo vodeću ulogu i davalo oznake vremenskom periodu, kako je to jučer činilo slikarstvo, a danas arhitektura.

Uz takvo prvenstvo i pored takvog razvitka gradjevinarstva nastajala su nastojanja oko podizanja i promicanja slikarskih i kiparskih smjerova, koji bi uzporedno novoj arhitekturi i s njome zajedno stvorili monumentalni ukras. To se forsiralo, što više i dekretiralo, tako su nastale i još nastaju ogromne slike i ogromne skulpture, koje su po svojoj veličini u metrima uistinu kolosalne, ali koje ni po svojem obliku, a pogotovo po svojem umjetničkom sadržaju nemaju nikakve monumentalnosti. One su u velikoj većini jednodnevne prolazne dekoracije, čije umjetničke vriednosti riedko kad prelaze razinu plakata ili reklamnih štukofigura.

Primjere su takvih novovjekih monumentalnosti pokazale brojne medjunarodne izložbe kao i dekoracije pojedinih zgrada profanih i kultnih, zatim pojedini ogromni spomenici u vezi s arhitekturom ili bez te veze, a ima i primjera, i to vrlo čestih, gdje su upravo slikari i kipari svojim djelima upropaštavali arhitektonske prostore.

Ta suvremena likovna monumentalnost nosi gotovo bez iznimke oznaku: da je brzo izvedena, da je dekorativno na prvi pogled efektna i da svojom veličinom više zapanjuje nego što bi osvajala svojim nutarnjim skladom i umjetničkim sadržajem. Kako se te iste značajke očituju početkom XX. stoljeća na različitim mjestima, to one svakako po svojoj raširenosti imadu biljeg medjunarodne pojave.

Uzporedo teče i buja tom i takvom monumentalnom izražavanju u oblastima kiparstva i slikarstva ogromna produkcija slika, koje su se sasvim razriešile od bilo kakvih spona i veza s arhitekturom. To su štafelajske slike — slobodne i autonomne, bez veza s eventualnim prostorima u koje bi imale doći. Taj način nevezanog slikarstva odaje i glavne značajke čitavom europskom slikarstvu u prvoj polovici novoga vieka. Takva je bujica produkcije ostvarila i ostvaruje jučer i danas u općenitim crtama jednoobrazno slikarstvo. Kroz kontinente, ne samo u Europi, slika se danas gotovo jedno te isto, na jedan te isti način kao da se slika po jednom te istom uzoru, po jednom te istom kalupu. Iznimke su riedke. Prema tomu je to suvremeno slikarstvo internacionalno, a sveobće priznati kalup ili uzor tog likovnog izživljavanja je Paris, ili bolje rečeno i točnije obilježeno »École de Paris«. U stvari je ta jučerašnja i današnja škola (École de Paris) sasvim nešto drugo, nego što je to bilo ono slavno francuzko slikarstvo u XIX st., što je predstavljalo najveći likovni uzpon i najveće likovne realizacije Europe kroz cieli prošli viek. Slikati prema tom kalupu postalo je nekom dogmom, pogotovo u periferičnim zonama bez likovne tradicije, kao što je to naša likovna sredina. Tu je izrasao automatski taj kalup u prividne i napredne pozitivne vrjednote, što je sasvim pri-

rodno, kad se spozna kako i koliko vlada u našoj sredini dilletantizam, nekritičnost, nebriga, kao i podpuna likovna neupućenost. Taj sugestivni i svemoćni kalup École de Paris-a proizveo je u našoj likovnoj sredini prečesto sasvim komične posljedke, groteskna prerušavanja i suvišna sasvim nepotrebna i budalasta imitiranja. Tako je pače nedavno jedan slikar geometrizirao šestinske kumice po Lhotovom receptu, drugi su opet maljali i maljaju naše toliko karakteristične krajobraze Slavonije, Zagorja, Dalmacije i Bosne, kao da su ti krajobrazi negdje na Seini, Rhoni ili u Južnoj Francuzkoj. Razumljivo je, da je jednostavnije slikati prema gotovom francuzkom uzoru bez obzira na posebnosti našeg krajobraza, danas â la Vlaminck ili Bonnard, a sutra à la Dufy ili bilo koji drugi, nego slikati u našim krajevima, istodobno odkrivati nov sadržaj i nove osebujnosti, koje traže i nov način shvatanja i nov način oblikovanja.

U tom robskom forsiranom, suvišnom oponašanju tudjeg izraza, netko je pače izvalio — da nastojanje oko osebujnog izraza znači nepoštenje. Epiktetova uzrječica, da se nitko ne smatra robom tako dugo, dok se sa svojim vlastitim robstvom ne pomiri, mogla bi se ovdje primieniti. Što više, to likovno robstvo shvaća se kao likovni kvalitet, jer se svi likovni kvaliteti ocjenjuju prema tome, da li je nešto slično parižkoj školi ili nije. Kad je slično to jest, kad je učinjeno prema kalupu proglašuje se pozitivnim, a kad bi bilo nešto likovno ostvareno sasvim drugačije nego to kalup Ecole de Paris-a traži, tada je takvo slikanje osudjeno kao nevaljalo, nesuvremeno i neslikarsko.

Kad se površno promotri takvo likovno stanje, činilo bi se da u današnjici postoji medjunarodni stil, koji ne zna za nikakve granice i koji obuhvaća čitavi globus. Nu to je privid, jer kad se poredbenim načinom likovno današnje obće stanje suprotstavi pojedinim fazama umjetničkog razvoja prošlosti, tada se može lako uočiti, da su današnje obće značajke likovnog života značajke razpadanja i da se u toj silaznoj fazi razvitka umjetnosti može prije govoriti o medjunarodnoj modi, nego li o medjunarodnom stilu. Prenošenje kalupa, makar taj kalup nosi najveće svjetske biljege, ostaje

uviek import. Oponašanje gotovih izraza kakogod oni bili značajni i veliki ne znači još stvaranje, a još manje takvo oponašanje može biti nosiocem bilo kakvog stila. Takvo je oponašanje znak slabosti, znak jalovosti, pojava dekadence, u stvari ta su oponašanja moda i popratne suvišnosti europske civilizacije, a nikakve sadržajnosti same kulture. Pojave su to meteža, a ne stila: značajke su to dresure i neimaštine. Makar kako bila ta vještina ukusna, ne može nadomjestiti pravi i istiniti izraz živih organizama. Te civilizirane dekorativne suvišnosti ne mogu značiti ni traženje stila, a današnja sva moguća »stiliziranja« i nisu drugo nego tužni dokumenti neimaštine stila. Stil se ne da izmisliti, izmislit se može kubizam, futurizam i nadrealizam isto kao što se može izmisliti i izkonstruirati u kakvom modnom salonu večernja toaleta. Ali stil se ne da izkonstruirati, on nastaje spontano, iz živih organizama radja se kao što se radjaju sve naravne pojave isto tako, kako su nastajali svi dosadašnji stilovi, naravno prema stalnim i nepromjenljivim zakonima ljudske prirode.

A zašto se stil ne da i ne može izmisliti? Zato što sam stil i nije drugo nego odkucaj bila nekog živog organizma u svom vremenu i svom prostoru. Ako nema tog živog, sviestnog samorodnog organizma, ne pomaže ništa sve oponašanje i vještačenje, što se postavlja kao neka obća umjetnost — internacionalna vrjednota iznad vremena i prostora. Upravo takvo izticanje i postavljanje »internacionalne« umjetnosti zamućuje osjećaj za stil, za spoznavanje onog samorodnog odkucaja raznorodnih i raznoobraznih organizama. Medjunarodni stil znači obću nivelaciju, a to je negiranje svakog posebnog samorodnog izraza. Pod diktatom takve nivelacije kao da se izgubio i osjećaj za sâm stil, za onu živu samorodnost, za kucaj bila, za srdce čovjeka. Od samih kalupa, teorija, kocaka, šarenila, stiliziranja razbitih ploha, mudro izkonstruiranih izama zaboravilo se na ono najvažnije, a to je unutarnji sadržaj umjetničkog djela. Kao da se zaboravlja na čovjeka i oblikovanje njegove sviesti.

U doba pred Giottom kroz dugi period takodjer je vladao kalup. U likovnom se razvitku ponavljao poprimljeni oblik.

Iz pokoljenja u pokoljenje predavao se posvećeni i natureni oblik. I od pokoljenja do pokoljenja gubio se predjašnji smisao i značaj. Ostajao je prosto vanjski oblik bez nutarnjeg umjetničkog sadržaja, dok je samorodnost značila ne samo odklanjanje posvećenih oblika, već je značila istodobno svetogrdje starih hieratskih oblika. Ti su bili jedino priznati, dogmatska forma orientalnog izraza bila je medjunarodna. Dolazila je iz Bizanta i Bizant je kao središte bio odlučan. Tokom je stoljeća ta velika umjetnost, prošavši svoj najveći uzpon slabila, primicala se svom kraju, dok su periferične zone njezinog utjecaja i dalje podržavale davne njezine oblike. Nekako slično kao i danas, što se kupe po nekim periferijama mrvice sa bogatog stola vjekovne umjetnosti Pariza, tako se održavala pod periferijama carskog Bizanta u doba pred Giottom dogma i kalup bizantskog izražaja. Bizantska umjetnost i u svojem najjačem razvitku nosila je ukočenu hieratsku pozu, nosila je simbole i prikaze svetačke, koje se nije smjelo mienjati. Svako svetačko lice, svaka prikaza imala je točno ustanovljene i odredjene atribute, pokrete i boje. Prema strogom razporedu određivalo se mjesto pojedinih likova, kompozicija i izvedba. Zlatni je mozaik stoljećima ponavljao ritam i šare na bujnim dekoracijama. Ikonografska su pravila bila važnija nego umjetničko oblikovanje. Svaka bi promjena bila profanacija, zato su portreti carski, Bogomatere i Sin Božji imali iste izraze i isto obličje, gotovo bez ikakvih individualnih značajka. Bili su to ukočeni sakralni likovi daleko od svakidašnjeg života. Još se i danas vidi jasni trag te tradicionalne ikonografije u pravoslavnim crkvama. Tamo svaki svetac na ikonostasu ima odredjeno mjesto, držanje i odredjene boje.

Takvi su propisi nužno vodili do toga, da likovni izvodioci nisu ni smjeli, a prema tome ni mogli studirati oblike za pojedine zadatke po prirodi. Preuzimao se gotov oblik, kalup je išao iz ruke u ruku. Kao što su svi kalupi u umjetnosti vodili u ukrućenost i podpunu dekadencu, tako je i taj kalup vodio u zastoj, u smrt, u konac. I današnjem običem kalupu u umjetnosti, što nam ga je ostvarila tehnički savrše-

nija epoha, odgovarao bi po nekim značajkama tadašnji jalovi kalup davno utrnule bizantske umjetnosti.

U metežu seobe naroda, u propadanju i razpadanju tadašnje uljudbe važno je i iztaknuti, da su se mienjale i ekonomske prilike. Promjene su bile dugotrajne. Prijašnjih velikih bogatstava nije više bilo, a ta su ukrasivala zlatom zidove hramova i palača. Skupi mozaik nije samo izgubio radnike, koji su postali grublji i tehnički nespremniji, već je izgubio i one, koji bi ga bili kadri naručivati. Mjesto prijašnjih hieratskih veličajnih ukrasa, koji su simbolizirali Božje i carsko veličanstvo, nastali su novi ukrasi, jednostavniji i jeftiniji. Bila je i druga potreba. Novi naručitelji, u prvom redu crkva, nastojali su da s ukrasima progovore drugčije, nego je to prijašnje vrieme zahtievalo. Tako je pretvorena rieč Božja, biblija u slike na crkvenim zidovima, u prvom redu za one najsiromašnije, da pruži poduku, utjehu i istodobno obećanje boljeg i ljepšeg života. Ta se promjena može u Italiji vrlo dobro pratiti. Provodila se prvotno po malim crkvama, po svetištima malih sela i još manjih samostana. Početno promicatelji nisu bili svjetovni vladari i vlastela, već pojedini redovi, ponajviše Franjevci. Grčke putujuće majstore, koji su krstarili Italijom kao predstavnici tradicionalnog umieća zamienili su kod te promjene bezimeni primitivci, koji nisu ni pravo znali za bizantski likovni kalup. Većinom seoski majstori ukrasivali su svoje crkve, slikali su tu veliku bibliju pauperum. Pokrivali su zidove svojim primitivnim likovima isto onako, kako su ukrasivali svoje kuće, svoja ognjišta, kako su šarali svoje posoblje i kako su njihove žene tkale i vezle svoja odiela. Da je u tom primitivnom izrazu bilo i prastarih oblika, obično je pravilo svih primitivnih izraza.

Takvo primitivno slikarstvo traje davno prije Ducenta, gotovo kroz čitavu Italiju, a ponajljepše je primjere dalo u krajevima doline Arna na pizanskim ravnicama, zatim na brežuljcima uokolo Siene; a pogotovo su važni oni primitivni majstori, što su djelovali u mjestima Umbrije.

Svako veće mjesto, svaki veći gradić i slobodne komune imale su svoje primitivne majstore, sad bolje, sad lošije. Imena im danas ne znamo. Stotine i stotine imade drvenih Razpela

sa značajnim gotskim razporedom. Na takvim slikama na zlatnoj podlozi, naslikan je Razapeti, a uz Krista čitava muka. Od mnogobrojnih takvih prikaza treba spomenuti križ iz Pise, od pizanskog kruga. I u našoj domovini imade primjera istih oblika, tako onaj u Dubrovniku kod bielih fratara, samo je onaj iz mnogo kasnije dobe. Na taj je način ostvarena osnovica daljnjeg razvoja i to po primitivnim majstorima, što su na pozlaćenim pločama nesigurnom rukom crtali, rezali i oblikovali svetačke likove. Njihovi naime naivni likovi, puni osjećanja, nisu samo tumačili religiozni sadržaj već su ti majstori uistinu govorili linijama i bojama o svemu onome, što ih je okružavalo. Slikajući Jeruzalem, slikali su svoje gradine i kule: prikazujući Getseman, slikali su svoje prodole i svoje vrtove. Mjesto prijašnjih bizantskih tunika i plašteva pomalo su počeli slikati svoja obična odiela; tako su unieli u svoja prikazivanja osobitu živahnost.

U svojim slikama, pričajući čudesa svetaca, svetica i bogougodnika, sami su doživjeli čudo umjetnosti. Na taj se način ostvarilo novo i slomio se stari i mrtvi kalup orientalnog ukrućenog slikarstva. Zastrujao je nov život i rodili se novi oblici. Na mjesto bezživotnih pokreta i bezizražajnih lica nekih idola, na tim su primitivnim slikarijama oživjela čeljad. Pokrenula se, postala živa, živih izražajnih očiju, još življih izraza i gesta. Sasvim je naravno, da se kod tih početnih koraka tog slikarstva susreću iste boje i isti sklad, koji nosi rodni kraj tih primitivnih likovnih radnika. Na pr. onaj prozirni azur, ugodjen zelenilom na giotteskim slikama i pločama, sjeća na umbrijske pitome bregove.

To se čudo nove umjetnosti nije dogodilo iznenadno, naraštaji su bezimenih primitivaca spremali tu pobjedu naravi nad abstrakcijom. Kroz pokoljenja probijao se taj novi oblik na svietlo dana, rastao je kao iz same zemlje. To se dogadjalo koncem XII. stoljeća i početkom XIII. stoljeća. Na putu tog kretanja stanice su označene imenima majstora, kao što su Berlinghieri, Guido da Siena, Marcovaldo i mnogi drugi. Medju svima tim slikarima ističu se napose dva imena, u ustima su i Danteu, a to su Cimabue i Giotto. Porede li se njihove stvari, a osobito prikaz Bogomatere od jednog i drugog, vidi se velika razlika. Razpored je isti, nu slika Cimabue nije se uza svu ljubkost lica udaljila od bizantskih radova. Očita je hieratska ukočenost, sam je prostor ornamentalno izpunjen likovima. Pojedinosti kao nabori i ruke daleko su od naravi. Naprotiv Giottova Madona nije toliko simbol i abstrakcija, koliko je to Bogomater Cimabue. Kod Giotta je tradicija preobražena.

Taj prielaz u umjetnosti iz abstraktne forme u naravni oblik, prelaz u stvarnost, u novo poimanje prostora, odvijao se u sjeni svetog Franje Asiškog. Već pred predhodnicima Giottovim bile su nove zadaće uz zadaće prikaza iz novog i starog zavjeta i iz života crkvenih svetaca. Pred njima je bio sasvim do tada neriešen prikaz čitavog jednog novog kompleksa, koji je predstavljao život sv. Franje i krug svetačkih legenda oko sv. Franje. Novi je sadržaj tražio i nove oblike, te se već i zbog toga novog sadržaja nisu mogle upotriebiti stari oblici.

Već mnogo ranije od Giotta bili su likovi na prikazima svetaca mnogo više produhovljeni, nego je to bio slučaj kod bizantinske umjetnosti. Pogotovo Giotto još više unosi tu produhovljenost i osjećajnost u samo umieće. To je novo osjećanje, koje je sveti Franjo probudio kroz cielu Italiju, u Giottu našlo najvećeg i najpredanijeg tumača. O čemu govore najrječitije Giottovi freski u asiškom hramu, gdje je čitav ciklus slika jedinstven prikaz života sv. Franje. Tamo se nižu prikazi od jednostavne dramatike do nježne lirike. Možda je ponajviše lirska i ponajviše nježna od svih tih djela asiških slika svetčeva »Propovied pticama«. Jednostavna i jasna, Svetac propovieda, pobožnost je u toj slici, ptice slušaju rieč Božju, dok se pratilac Franjin čudi. Toj skladnoj ilustraciji odgovaraju i skladne boje: azur neba, zelenilo i profinjeno sivilo drveća kao i zagasita smedja boja zemlje.

Osjećajno je u toj slici protumačena religiozna sadržina najskromnijim sredstvima. Izrečeno je nešto više nego što bi to moglo izreći svi opisi o sv. Franji, o onom čovjeku, koji je ispjevao sunčanu himnu ljubavi, o onom svetcu, koji je svojim svesilnim osjećanjem razbudio u ljudima osjećanje sasvim novo, te time približio čovjeka čovjeku, prirodi i čitavom

kosmosu. Toga čovjeka i svetca, propovjednika i tumača absolutnog, crta i slika Giotto svojim jednostavnim načinom. Taj brat sunca, mjeseca i zviezda, vjetrova, voda i vatre, ponizni brat biednih, nalazi u Giottu svog najvećeg likovnog interpretatora.

Taj novi humanitet novog osjećanja odnjihao je kasnije čitavu Renesansu Italije. Hram je naime Poverellov u Assisiju kao neka polazna točka. Ti maleni likovi Giottovih freska stoje na početku čitavog razvoja. Oni se vežu s arhitektonskom formom, oni su komponirani iz samog tog oblika. Zato i čine cjelinu, a nisu možda sviet za sebe, koji ni po odnosu likova, ni po kompoziciji, ne odgovara zadanim prostorima, jer je Giotto — kao i svi pravi stvaraoci — osjećao sklad i mjeru. Po dimenzijama su Giottovi likovi maleni, njihova monumentalnost ne sastoji u veličini ili u pretjeranim kolosalnim dimenzijama, što ih današnjica toliko forsira u likovnom svietu. Giottova je monumentalnost u onom bitnom, jednostavnom i velikom shvaćanju oblika, kako tu pokazuju redom njegovi radovi u cjelini i u detalju. Za to bitno i veliko shvaćanje oblika je najbolji i najuvjerljiviji primjer prikaz žednog putnika na freski »Čudo izvora«. Taj lik spominje već Vasari kao činjenicu, koja se samo jedared dogadja u poviesti umjetnosti. Fresko Giottov prikazuje, kako je svetčevim čudom u pustom kraju provrlo vrelo i ožednjeni putnik srče požudno čisti napitak izvor-vode. Jednostavna je figura nagnutog mužkarca. Oblici su veliko shvaćeni. Mirna, jednostavna velika linija prati čitavu silhuetu. Plastičnost je svedena na najbitnije. Taj lik ne doseže na slici ni trećinu naravne veličine, ali je u svakom svom dielu, u čitavom sklopu sažet, jedinstven, te djeluje veliko, djeluje kao kakav monument u pravom smislu. U stvari je taj monumentalni lik po unutarnjem umjetničkom sadržaju i po vanjskom prikazu pravi simbol čitavog ogromnog Giottovog djela. I Giottov je cieli rad u tome, da se njegovim djelovanjem novim i osebujnim napila ožednjela umjetnost u pustoši kalupa i oponašanja izvor-vodom vlastite zemlje, čiji je izvor probio Čudotvorac iz Assisia.

E. Renan je vrlo točno primietio »da se je na prvi pogled činilo, kako pojava Francesca znači konac svake umjetnosti

i propast svake ljepote. A kad tamo, siromah u traljama postao je otac talijanske umjetnosti! Ocjenjujući kritički ovu emfatičku tvrdnju Renanovu, mora se utvrditi, da kolikogod je sv. Franjo djelovao na običaje i na život općenito, to je on ipak ostao strogo na religioznom polju. On ne afirmira život, kao što to čini Giotto, njegov interpretator. Giotto diže umjetnost kao Lazara iz groba abstrakcije. Oslobadja i razrješuje starih spona čitav likovni sviet. I predivan detalj na Lazarovom Uzkrsnuću mogao bi biti drugi simbol čitavog Giottovog djelovanja.

Giotto za Italiju u likovnom pogledu znači ono, što njegov prijatelj i suvremenik Dante znači za talijansku književnost. Lazar je ustao iz groba i progovorio svojim riečima, svoga sela, svoga kraja. Kao što je Dante nizao svoje tercine u jeziku narodnom, jeziku razumljivom svima, tako se je i Giotto likovno izražavao, da su ga svi razumjeli. Time je slikarstvo postalo narodno. On je izrazio i ostvario ono, što se dugo u Italiji pripremalo i što je čitava tadašnja Italija naslućivala. Svima su bila njegova djela bliza. Giotto je prvi progovorio u svojim slikama pravim likovnim govorom. »Giotto je preveo umjetnost slikanja iz grčkog na talijanski, te je tu umjetnost stvorio suvremenom« (Cennini).

Giottove freske poput kristala jasne, svima razumljive, imadu odredjeni i definitivni oblik: prikazana radnja na njima je jednostavna, kao što su to pokreti i geste. Tu lapidarnost nose sve slike, ali napose valja iztaknuti prikaze, u kojima dolaze pastiri kao »Joakim medju pastirima«. Ti pastirski prikazi na pojedinim freskama u Padovi (Cappella degli Scrovegni) mogli bi biti i potvrda poznate legende o početku Giottovom, kako ju je zapisao uz mnoge druge Vasari u životopisima talijanskih umjetnika. Prema toj legendi prolazio je jednog dana Cimabue, tada već poznati firentinski majstor, kraj sela Vespignana u okolici Firence, spazio je malog dječarca kraj ovaca kako crta ugljenom na kamenu svoje ovce. Začudio se stari Cimabue, kako malo pastirče dobro crta, i poveo ga dozvolom otčevom u svoju radionicu. Tako je počeo veliki Giotto. Naknadna su iztraživanja oborila tu poznatu legendu. Dokumenti u starim aktima uklonili su poetičnu stranu te priče i utvrdili, da je Giotto ili Angiolotto bio sin

firentinskog tesara, koji je imao posjed u Vespignanu. Sva je prilika, da se Giotto nije rodio u Vespignanu, već u Firenci, a sigurno je, da nije došao u radionicu Cimabue kao pastir, već je bio ponajprije mali šegrt medju tkalcima. Tu mu se nije dopalo, te je zamienio tkalačku bottegu sa slikarskom. Tako dakle legenda o ovcama odpada, ista je prepričana i oponašana na stotine načina kod različitih umjetničkih životopisa u raznim zemljama.

No koliko god govore stari zapisi protiv te legende, to ipak ona neizravno pokazuje, da je bio Giotto iz priproste obitelji i da je odrastao u priprostom krugu obrtnika i seljaka. To se može prosuditi i po tome, što je Giotto dobro poznavao primitivan sviet i njegove tipove. Na primjer njegovi su pastiri uzor, ostvario je tip uzet iz života. Kao što je pojednostavnjenjem ostvario neprolazne likove, tako je isto postupao kod krajobraza. Goroviti i pusti kraj prikazuje Giotto pojednostavnjivanjem kamenih pećina, te ih tako postavlja kao da bi ih kipar rezao u svoje reliefe. Kad opet Giotto slika scene sred kuća ili pred gradskim vratima, ili opet u zatvorenom prostoru, svagda pojednostavnjuje i predstavlja samo najnužnije i najvažnije. Gotski oblici gradjevina postavljeni su u jednostavnom i jasnom postavu, koji označuje dubljinu prostora. Likovi su razporedjeni reliefno. Kad na nekim slikama odstranimo za čas u mislima svetokruge glavnih lica, ostaju nam čitavi prikazi kao najvjernija genrescena tadašnjeg vremena. Tako je to i na slici »Joakim i Ana«, i tu je ona nezaboravna žena u crnom plaštu, koji joj je prekrio skoro polovinu lica. Ta se prikaza čini kao točni prikaz zahvaćen u realnom životu. Poznata prelja na »Navještenju« mogla bi biti vjernom studijom po prirodi, ni po čemu ne zaostaje za realizmom kasnijih Nizozemaca. Iztrgnuta iz stvarnosti, pročišćena od svih suvišnosti djeluje ozbiljno i monumentalno. Istodobno mnogi ženski lik od Giottove ruke toliko sjeća antiknih rimskih reliefa svojim mirnim stavom i svojim velikim oblicima. U njegovom se radu osjećaju elementi antike, što je i slučaj čitavog kruga Andrea Pisana.

Kraj jednostavnog razporedjivanja čiste linije obuhvaćaju jednostavne oblike, te tvore jedinstven ritmički sklad. Iz takve cjeline izkrsavaju pojedini detalji, svaki posebnog izraza.

Tako na primjer »Smrt sv. Franje«, svaki pojedinac od prisutnih na toj kompoziciji mira izražava na svoj način bol, rezignaciju ili predanje. Upravo kod ove slike moglo bi se napose iztaknuti, da je Giotto slikao svoje likove opredjeljujući ih psihološki. Ostvarenja Giottova, kako točno tvrdi Thode, nisu toliko fiziološka, koliko psihološka, što ne znači, da Giotto nije istodobno realist i da ne promatra narav.

Giotto se služio temperom i jednom vrsti ulja, kad je slikao na drvenim daskama slike, koje se dadu prenositi. Inače mu je glavno sredstvo bilo fresko i to onaj preuzeti od grčkih majstora. Prema Vasariju učitelj je Giottov Cimabue tu tehniku naučio od grčkih putujućih majstora, koji su u to vrieme radili u Firenzi. Radio je Giotto svoje freske bez kartona, prema malenom nacrtu. On nije crtež prenosio mehanično kvadratima iz malenog, već je improvizirao fresko na osnovi prvotnog malog crteža. Svakog dana se stavlja samo toliko žbuke na stienu kod slikanja freska, koliko je slikar kadar završiti u jednom danu, zato se kod većine freska mogu i zapaziti pojedini dielovi, koje su površine u jednom danu naslikane. Najočitije je to kod Giottovog najizražajnijeg freska »Oplakivanje« u Padovi. Tamo se jasno vide na nebu pojedine plošnine, kako su sastavljene. Nažalost se vidi i to, kako i koliko je trpjelo Giottovo slikanje vremenom, i koliko je i taj najbolji način izradbe freska nestalan. Prvotna jakost i živost boje u svakom fresku vremenom bliedi. Izkustvo nas uči, da fresko nije trajan. Sve tempere na drvenim pločama, što ih je slikao Giotto, zadržale su neprispodobivo mnogo više i snažnije Giottove boje, nego je to zadržao bilo koji njegov fresko. Redom su svi stradali. Najmanje oni u Padovi, a najviše oni u Assisiju. Nestalnost freska je razlog, što se veći dio Giottova rada nije sačuvao. On je radio po čitavoj Italiji: u Rimu, Arezzu, Riminiu, Veroni, Ferrari, Luki i Napulju. Sve su te freske propale uz neke neznatne iznimke. Ostale su u glavnom fresko-slikarije u Assisiju, Firenzi i u Padovi. Oštećene, bliede i restauracijom izmučene, one još uviek snažno dokumentiraju veliko značenje njihovog autora.

U Giottovim freskalnim ciklusima postignut je svakako vrhunac u »Oplakivanju Krista« u Padovi. Prije Giotta ni poslije Giotta nije taj ni takav izraz više dostignut. Svi kasniji

slikari, i to oni ponajveći rane i kasne Renesanse, slikali su u realističkom smislu korektnije, plastičnije, anatomski točnije, bili su spretniji, bili su bliži i naravi, bili su veći koloristi, bolje su ilustrirali isti taj sadržaj, znali su izpravnije perspektivu i sve njezine zakone, komponirali su virtuoznije, nego je to Giotto činio, ali ni jedan od njih nije dostigao ni Giottov izraz, a kamo li da bi taj izraz prebacio!

Sugestivan način Giottov ostaje nenadmašiv, on je jednokratan i jedinstven.

Giotto kod svojih prikaza ne izabire najdramatskiji momenat, već onaj, koji je najodlučniji za čitavu scenu te po tom i najsugestivniji. U prikazu »Oplakivanja Kristova« ostaje glavni temat izraz boli. Ne ilustrira se samo oplakivanje, već se izrazuje sažeti osjećaj boli pojedinim pokretima, licima i čitavim razporedom. Same silhuete prignutih i povijenih ženskih figura nagiblju se u očaju i bolu spram mrtvog tiela, te tvore zajednički povezane znamen ukrućene boli. Nu to izražajno i bolno povijanje nije narušeno kakvim izcerenim ili grubim licem ili slomljenom linijom u svrhu neke posebne izražajnosti, kako to često nalazimo kod sličnih prikaza u današnjem likovnom razvitku. Naprotiv kod Giotta se sklapaju linije, pa i isti nabori haljina u tajanstven sklad i ljepotu. Ista lica na kojima je zamro jecaj nisu poružnjela od bola, majstor trecenta znao je mjeru. Bol, očaj i strava nije u njegovom izrazu izrasla u rugobu. Tako da je i najsnažniji izražaj našao svoje estetsko pomirenje. Giotto je naime pravi Mediteranac, Talijan, koji kad i plastički izražava najsnažnije neki osjećaj, ne smeće s uma, da istodobno i ostvari ljepotu. Kad pomislimo kraj Giottovih ostvarenja na bilo kojeg velikog majstora sa sjevera, kao na Grünewalda, pa i istog Dürera, tad možemo jasno uočiti i razliku i način samog izražavanja kao i vezu izražajnosti i ljepote Giottovog umieća.

Takvo plastičko osjećanje mediteranskog južnjačkog značaja nose sve stvari Giotta. One primaju još jači biljeg monumentalnosti, što Giotto zamišlja svoje likove poput graditelja. On komponira arhitektonski, gradi sliku, gradi svaku figuru od jednostavnih oblika. Giotto svodi kaos stvarnosti na obične geometrijske forme i tim rješava plastični problem. Takvim se riešenjem mnogo mučio Cézanne, da iz primljenih

pojedinačnih dojmova ostvari nešto kruto, zaokruženo i konačno, što je cilj svake prave i velike umjetnosti.

Taj bitni i taj sasvim suvremeni problem oblikovanja, koji je već u Giottu, osjeća vrlo jasno Van-Gogh, kad u pismu E. Bernardu 1890. rezignirano tvrdi: »Činjenica je, da su Giotto, Cimabue kao i Holbein živjeli u civilizaciji, koja je rasla poput piramide, i koja je imala unutarnju strukturu, bila je arhitektonski sagradjena. Svaki je pojedinac bio u njoj jedan od kamena, a svi zajedno sačinjavali su monumentalno družtvo. Mi naprotiv živimo u anarhičnoj pustoši: zaljubljeni u red i skladnu pravilnost, mi umjetnici smo osamljeni«.

Giotto slaže mase. Kao rodjenom Toskancu glavno mu je sredstvo forma. On je po tom bliz skulpturi. Giotto je »titanski konstruktor poliedričnih masa«, njegova svaka kompozicija ima svoju jezgru, svoje središte, oko kojega se nalaze manja središta, oko kojega se veže čitav sklop linija i oblika. Ta su središta stalna, oko njih se kreće i raste konstrukcija prema zakonima nuždnosti (Carlo Carra). Takav je konstruktivan lik Joakima na snu Joakimovu. Poliedrična masa ostvarena je poput kakvog granitnog egipatskog kipa. Sve je to kod Giotta postignuto najjednostavnijim sredstvima, gotovo bi se čovjek usudio izreći: sredstvima kipara, to jest onog čovjeka, koji opipom misli svoje figure, a ne čovjeka slikara, koji bojom i tonom imaginira sviet. Uza sve to nije ni boja kod Giotta nevažna. Ona u njegovim slikama pače ima simbolično značenje. Tako na primjer na »Odreknuću zemaljskih dobara« svetčev je otac, koji se protivi Franjinu odreknuću zemaljskih dobara, odjeven u halju neugodne crvene boje. Tom bojom označuje i naglasuje Giotto protivljenje i srčbu otčevu: naprotiv na istoj slici ogrće biskup ogoljenog sv. Franju modrim plaštem kao simbolom nebeskog mira.

Kod nekih svojih alegorija u Padovi Giotto uobće radi tako reći bez boja, modelira likove kao skulpture u jednoj boji zelene zemlje. Te alegorije prikazuju Krieposti i Poroke.

No sve pobrojane i prikazane značajke Giottovog rada ne bi dovoljno protumačile tu titansku pojavu poviesti umjetnosti, kad se ne bi napose u tom čitavom djelovanju iztaknuo Giottov odredjeni stav kroz čitav njegov rad bez obzira na

religioznu tematiku njegovih slika. Točnije rečeno, valja iztaknuti, da je kod Giotta uzko vezan estetski i etički momenat, upravo ono čega u današnjici u likovnom razvitku ima ponajmanje. To znači, da je po njemu ostvarena izražajna ljepota i sadržajna, da je ona i dobrota.

Majstor »Judinog cjelova« nije samo umjetnik, koji ostvaruje oblicima skladnu izražajnost, on je i čovjek duboke spoznaje, što proniče pojave i odkriva bitno. Pitanja ona posljednja, života i smrti, dobrog i zloga, su pitanja njegovih tema. Tako u prikazu susreta Krista i Jude stoji dobro i zlo jedno spram drugoga. Dva su to počela, dva su se duboka pogleda sukobila. Istinski i vjerno izraženi ogledaju se te dvie suprotnosti kao život i smrt. Istina i laž, pravda i izdaja — Krist i Juda! Nije tu samo izražena bestialnost Judine izdajničke i pretvorne maske prema vizuelnim značajkama, već je u Judinoj glavi naslikana sama laž u svojoj biti. Protivno toj nemirnoj djavolskoj grimasi, u koju se začvorilo zlo, stoji strogi suvereni mir. Sklad je to liepih pravilnih crta u čijem sklopu traje savršenstvo misli. Dva lica, dva protagonista, dva odieljena svieta — božanski i djavolski stoje tu licem u lice — okom u oko. Na malenom komadiću žbuke starog zida padovanske crkvice fiksirani su rukom genija živi likovi današnji i vječni. Fiksirana su dva pola: duševnost i animalnost, ideja i tvar, svietlo i tama, krepost i zloća, stalnost i prevrtljivost, mir i nemir, savršenstvo i ljudska podlost. U tim je licima sve to izraženo i upravo to duboko uronjavanje u bitno, sva je tajna Giottovih grandioznih realizacija. Pred tim ostvarenjem bliede sve kasnije slike i prikazi tog istog temata, bilo to u likovnom bilo to u književnosti. Slike Tizianove i Tintorettove i tog istog motiva, tek su slabe i šarene sjene u poredbi s Giottom. Zaostaju za Giottovim jedinstvenim suprotstavljanjem dobra i zla i sva ona književna stvaranja, koja obradjuju taj vječni sadržaj. A ne nadbija li i najljepše i najizrazitije stranice Dostojevskog Giottov »Krist i Juda« kao najsnažnija ilustracija Krista i Velikog Inkvizitora?

Giottov je izraz jasan i svima razumljiv, ali dubok i težak i nije nikad mogao steći onu popularnost, koju su stekle ljepolike religiozne slike Rafaela ili Murilla u najširim krugovima.

Probivši se Giotto iz shema tudjih kalupa, postavio se čvrsto na podnicu stvarnosti. Afirmirao je tu realnost i tako stvorio novo uključivši u svoje djelo tradicionalne klasične crte. Svojim velikim osjećajem prešao je i regionalne granice, te su za njegov genij bile preuzane, njegova su ostvarenja vrjednota obće ljudska. Poput Dantea, Giotto je sačuvao snagu ideala prošlih vremena, a otvorio je vrata spram nove stvarnosti (Venturri). Kroz ta otvorena vrata prošla je ciela likovna umjetnost Renesanse. Njegova je djelatnost širila vjekovima sugestije na čitavu umjetnost, a njegov je utjecaj ogroman. Pred njegove malene freske po mjerilu hodočastile su generacije umjetnika. Nisu samo umjetnici pred tim ostvarenjima učili, već su upijali u sebe onu čudesnu auru što ju te slike šire. Tako je i najveći medju umjetnicima, sam Michelangelo dolazio pred Giottove freske, učio i kopirao pojedine likove. Zato i nije čudo, da se mogu medju stotinama likova Mchelangelovog sikstinskog stropa prepoznati uzorci u likovima Giotta. Kako je bilo s Michelangelom, tako je sugestivan način Giottovog djela djelovao i na druge i to ne samo na talijanske renesansne majstore već i na druge po ostaloj Europi. Tako jedan od najvećih crtača XIX. vijeka Ingres do svoje smrti oduševljava se, kopira i precrtava Giottove oblike iz Firenze i Padove.

Novim svojim načinom i shvaćanjem Giotto je udario temelje talijanske umjetnosti. Kako je kasnije cio Zapad dolazio u Italiju na nauk, to su Giottova ostvarenja ugradjena i u temelje čitavog umjetničkog razvitka Europe. A sam Giotto svojim je djelom jedan od ugaonih kamena čitave zgrade obće ljudske umjetnosti. Istinski su stihovi na Giottovom epitafu, što ih je složio Poliziano, a koji završuju predskazujući za ime Giottovo: »Hoc nomen longi carminis in star erit«.

Nakon što se letimično i u kratko ocrtalo i prikazalo tek maleni izsječak ogromnog djela Giottovog i tim prikazom dozvale u sjećanje glavne i najvažnije značajke djela i djelovanja Giottovog može se ponešto laganije odgovoriti na početno pitanje: »Što znači Giotto za naš današnji suvremeni umjetnički život?«

Odgovor je kratak: Giotto znači danas za nas više nego što je značio za prijašnje naraštaje, koji su usredotočili sve svoje nastojanje, da ostvare privid vanjštine, da uhvate na svoje slike šareni odraz Majine koprene. Suvremena umjetnost traži više i drugčije, ona traži izlaz iz kaosa i kalupa, izlaz iz jalovog ponavljanja. I tko će biti bolji i sigurniji vodič kroz metež i anarhiju današnjeg likovnog pakla nego Giottova sjena? Giotto može danas za suvremenu umjetnost biti isti primjer i uzor, kao što je bio u svoje davno doba, kad je to doba bilo u bizantskom mrtvom kalupu slično današnjem općem likovnom razvitku, koji se guši i vegetira u shemi i kalupu medjunarodne mode. Giotto znači sadržinu ljudsku, kroz njegovo djelo kuca bilo čitavog jednog organizma. Giotto znači stil, znači početak, znači novi humanitet, znači život protiv shema, abstraktnih dogma, kopija kalupa i ponavljanja. To ime znači ljepotu rodjenu na osjećaju — na nutarnjem sadržaju. Giotto označuje put. Po čitavom je svom radu vezan o zemlju i rod, iz kojeg je ponikao. Zato je narodan. Silina je njegovog genija djelovala medjunarodno, ali on je kreator narodni, kao što su svi veliki i pravi umjetnici. Medjunarodna je umjetnost biedna izmišljotina naših dana.

Giotto, kao i njegov ožednjeli putnik na slici, napio se izvor-vodom rodne si zemlje i stvorio primjer, što svietli vjekovima, danas više nego ikada.

Giotto stoji u današnjem metežu i u današnjem likovnom aleksandrizmu jednako poput znamena, isto kao što stoji i njegov toranj, što gospodari nad kaosom starih i novih krovova, zgrada, ulica i trgova Firenze. Traje ta jednostavna prizma, sva od mramora, poput kule bjelokostne, jasnog i čistog oblika, izrasla iz rodnog tla. Diže se i stremi ponosno put azura. Trajni je to simbol ljepote, trajni je putokaz, podigao ga je graditelj novih zasada, čije je djelo živo i danas kao i pred 600 godina.

LITERATURA: Boccaccio: Il Decamerone, Giornata VI. Nov. 5a. — Petrarca F.: Familiarum Rerum Libri Vol. II. p. 39. — Cennini Cennino: Il libro dell' Arte Cap. LXVII. — Alberti L. Battista: Della Pittura libri tre. Lib. II. p. 123. — Ghiberti Lorenzo: I commentarii II. — Leonardo da Vinci: Il codice Atlantico. — Vasari Giorgio: Le vite. — Van Mander Karel: Het Schilder-Boeck. — Ruskin John: Giotto and his Works in Padua 1854. — Burckhardt J.: Der Cicerone. — Thode Henry: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. — Berenson B.: The Florentine Painters of the Renaissance. — Perkins Mason F.: Giotto 1902. — Venturi Adolfo: Storia dell'Arte Italiana V. — Rintelen Friedrich: Giotto und die Giotto-Apokryphen. — Proust Marcel: Du côte de chez Swann. — Carra Carlo: Parlata su Giotto 1916. — Hausenstein Wilhelm: Giotto (Propyläen) 1913. — Toesca Pietro: La pittura fiorentina del Trecento 1929. — Cecchi Emilio: Giotto 1937. — Ojetti Ugo: Giotto (Discorso) 1937. — Catalogo della Mostra giotesca in Firenze 1937.

VOLUMEN I PROSTOR

PIERO DELLA FRANCESCA

U mutnom i nemirnom spletu pojava, što ga pred našom sviešću vrtoglavo odmata život, zapažamo, gledamo, osjećamo i doživljujemo ljepotu. Ta naša opažanja, gledanja, osjećanja i doživljavanja ljepote i nisu drugo nego jedna vrst odredjivanja naše sviesti spram svieta pojava. Tako se odredjivanje vrši uz napor na taj način, da se suprotstavlja primljenim mnogolikim dojmovima vanjskog svieta unutrašnja sadržina sviestne jedinice. Rezultat jednačbe izmedju ljudskog duha kao sviestne jedinice i raznoobraznosti pojava vanjskog svieta u biti je doživljavanje ljepote.

Prema tome vidjeti, osjetiti i doživjeti ljepotu znači istodobno suprotstaviti u svietu pojava nejasno — jasnom, neskladno — skladnom, neredu — red, kaosu ritam, metežu mjeru, bezobličnom odredjeni oblik.

No te zapažene, vidjene, osjećane i doživljene ljepote su prolazne. One su promjenjive i one nestaju. Ljepota je pojava u trajnoj izmjeni. Tok se promjena ne zaustavlja. Tek se taj slied zadržava i zaustavlja u pretvorbi, u prevodjenju — u novoj prirodi, što je zovemo umjetnošću. Tek u umjetničkom djelu kao izrazu preveden je tok pojava u nepokretno, te time zaustavljeno mienjanje i ostvarena iluzija o trajnom i nepromjenjivom. I ta naša ukrućena, materijom ostvarena iluzija u stvari je naše izražavanje ljepote; a kad to izražavanje uz sve ostale preduvjete postane novom prirodom te kad se na taj način ostvari onaj bitni i iskonski izraz ljudskog duha i sviesti, tad su takva ostvarenja ona, koja nose sklad, mir i konačno sreću.

Drugim riečima znače takve realizacije u svojim najboljim i ljudskim najdubljim primjerima onaj sretan čas, onaj hip — sveti tren, u kojem je nepovratna prošlost i nepoznata budućnost postala jedno, izvanvremeno. Znače onaj bljesak, onaj osvietljeni dio našeg tmurnog stanja, kad je sviest nad-

vladala vrieme, kad je uronila u ono bitno, što nije podvrgnuto neminovnoj vezi uzroka i posljedica našeg životnog trajanja, i kad se je iztrgnula iz lanca relativiteta te se približila absolutnom. Ljepota, što je ostala u lancu relativiteta a ne nosi u sebi žedju za absolutnim, i nije ona prava ljepota. Riedka su umjetnička djela, koja nose takvu ljepotu. Riedka su umjetnička djela, što imadu u sebi ukrućenu stvarnost spomenutog sretnog, svetog i svietlog stanja naše sviesti. Mnogo je više umjetničkih djela izvan toga uzkog kruga.

Sigurno je istina, da svako istinsko i pravo umjetničko djelo budi u nama osjećaj ljepote, što je zapretan pod pepelom svakidašnjice negdje duboko u nama svima, u našim sviestima. No postoje umjetnička djela, i to upravo najvrjednija i ona ponajrjedja, što se čine na prvi pogled da su strana, zakučasta i zatvorena. Takva težko tiču naš zapretani osjećaj ljepote ili bolje rečeno uobičajene konvencionalne sheme, u kojima većina ljudi drži da doživljuje i prima sklad i ljepotu. Umjetnička djela takve naravi ne trebaju neka posebna tumačenja ili objašnjavanja, ali će se takvim djelima moći više približiti, ako se utvrde, prije nego što se pristupa k njima, one najjednostavnije osnovne stvari, koje nam mogu i bez uobičajenih shema pružiti ključ, da izpravno shvatimo njihovu pravu sadržinu — njihovu naročitu ljepotu. Rieč je o Pieru della Francesca, čija su djela takve naravi.

Svako umjetničko djelo, koje s pravom nosi to ime, djeluje na nas tako, da tiče onaj emotivni, vegetativni dio našeg nervnog sistema, dok cerebralni dio našeg nervnog sistema postaje regulativ. On upravlja onim prije spomenutim naporom, onim procesom, kojim doživljujemo u našoj sviesti ljepotu, da se taj doživljaj što više i što punije doživi. Prema tome proces doživljavanja sklada, ljepote i umjetničkih izraza uvjetuje spoznaja! Što je ta podpunija, to postaje doživljaj na emotivnoj osnovi izrazitiji i jasniji po svom obliku. A da takva spoznaja bude što više u nama djelotvorna, potrebno je prije svega imati na umu i shvatiti elemente, kojima je neki umjetnički izraz ostvaren, bez obzira na bilo kakve sheme, kanone ili estetska pravila. Tako na primjer promotri li se jedna od najpoznatijih slika Piera della Francesca »Bičevanje«, valja se upitati, koji su sve osnovni elementi tog izraza,

i što je ta slika? Takvo pitanje povlači općenito pitanje, a što je u stvari slika uobće?

Na slici Piera della Francesca oblici su naznačeni u prvom planu jasno, oni su veliki i jednostavni. Prostor, u kojem se nalaze, izrazito je označen, upravo je taj prostor konstruiran. Volumeni likova, stupova, čitave arhitekture kao i pojedinih dielova postavljeni su na plošninu slike u raznolikim odnosima; što su ti oblici dalje od prvoga plana i što su dublje u pozadini, to su razmjerno i manji. Prostor i oblik je vezan, te se na temelju tog jednostavnog ali jasnog primjera može odgovoriti na gornje pitanje: slika je jedinstvo volumena i prostora, koje je projicirano na jednu plošninu.

Taj odnos izmedju prostora i volumena ne pokazuje samo stilne oznake nekog umjetničkog ostvarenja, već pokazuje i objašnjava sam proces ostvarivanja i nastajanja nekog umjetničkog izraza. Što više, on nam odkriva sasvim psihološki onu prvotnu razliku izmedju emotivnog i cerebralnog naše sviesti. Kad promotrimo odnos volumena i prostora na jednom ostvarenju, gdje još nije cerebralni dio naše sviesti odredio prostorno, što je gore i što je dolje, tad vidimo, da su znakovi za pojedine volumene to jest za pojedine oblike i tjelesa postavljeni sasvim naopako na samu plošninu slike. To je slučaj kod dječjeg crteža. Diete kod svojih crtarija, osobito ono diete, koje tek što je počelo šarati, označuje znakovima oblik, ali te znakove prostorno ne odredjuje jasno. Kod takvog dječjeg crtanja daljnji je uzpon utvrdjivanje smjernica onoga što je gore i što je dolje, tad je time znak oblika orientiran. Tad su već odnosi izmedju tiela i prostora donekle naznačeni, ali su ostali još uviek na plošnini slike kao arabeska, razvijaju se naime smjernice samo lievo i desno. Znakovi dječjeg izraza poprimaju tokom daljnjeg razvitka većinom silhuetarne, profilne dvodimenzionalne oznake. Kasniji stupanj razvitka pokazuje skretanje spram treće dimenzije. U djetinjoj sviesti sve više dolazi do vlasti cerebralni dio, i tako nastaje onaj dobro poznati i značajni intelektualni realizam dječjih crteža. Sviest nastoji na tom stupnju već na plošnini slike naznačiti dubljinu.

Na vješto izabranim primjerima bezbrojnih dječjih crteža mogu se pratiti točno sve faze tog razvitka od početnog osje-

ćanja prostornosti u sva tri smjera pa do konačnog rješavanja dubljine. To se sasvim istovjetno može uočiti i kod primitivnih slikarija, a pogotovo kod onih crtarija i slikarija, što su ih izvodili hrvatski seljaci, kod kojih se već intelektualni realizam primitivne sviesti pretvara u izrazito primitivno pripoviedanje, sasvim slično dječjem načinu. Tu se još sasvim emotivni elementi miešaju sa cerebralnim. Oni nisu pomireni i uslied toga su volumen i prostor na plošnini tih primitivnih izraza u karakterističnom neskladu, ali je zadržana draž spontanosti i emotivnosti.

Da se ta dva različita elementa sviesti što bolje uoče te da se upoznaju njihovi odnosi, valja porediti crteže jednog istog motiva, što su ih učinili 9-godišnji dječak i 22-godišnji mladić. Dječački crtež ima onaj emotivni način izražen bez spona, prostornost je dosta neodredjena. Naprotiv kod crteža mladića već su volumen i prostornost odredjeni sasvim cerebralno na temelju izpravne primjene perspektive. Prvi crtež je fantastičan i imaginativan, značajka mu je neka primitivna kreativnost, dok u drugom crtežu postoji sasvim realističan odraz vanjskog objekta bez ikakve emotivnosti predjašnjeg dječačkog crteža. Djeluje poput fotografskog snimka. Kod tog je crteža zavladao cerebralni dio živčanog sistema, postao je posvemašnji gospodar i prigušio emotivni dio. Prigušio i sasvim izlučio primitivnu i spontanu kreativnost, što je većinom imadu crteži djece.

Na takvim se primjerima vidi, da onaj cerebralni dio živčanog sistema traži korekture, on ograničuje emotivni dio u cilju svladavanja prostornosti. On sredjuje likove i obline. Ograničuje i gradi prostornost tako, da se ona na plošnini slike produbljuje.

Tako ograničenim i sputanim oblicima gradi se treća dimenzija. I volumeni postaju izrazitim sredstvom oblikovanja prostornosti. Razvija se pravilnost i pojavljuje se tim oblikovanjem abstraktna perspektiva osnovana na geometrijskim pravilima. Tako se dogadja, da na crtežu primitivnog crtača kao i na crtežima razvitih sviesti na izcrtanoj plošnini gledamo u prostore kubičnih oblika. Naša sviest naime pojednostavnjuje vidjeno pred sobom u jednostavne stereometrijske

oblike; tim pojednostavnjivanjem može tek oblikovati samu prostornost.

Na plošnini slike Piera della Francesca gledamo isto u kubičnom jasno ograničenu prostornost — u šuplju kocku. Plošnina slike ujedno je prozirna stranica kocke, u koju gledamo i u kojoj su razmješteni likovi, i to ne prema svojoj silhueti, već po svom volumenu.

Uz svu precioznost ukrasa samih kostima osjeća se jasno i izrazito, da su to trodimenzionalna tjelesa u prostoru. U tom su kubičnom prostoru razporjeni volumeni kao likovi prvog plana, to jest likovi, koji su napried prema onim, što stoje više ili manje udaljeni od prvog plana u dubljinu. To udaljivanje spram pozadine, spram dubljine (treće dimenzije), polučuje se jedino jasnim označivanjem volumena, a ne možda razlikama tona i boje. Kad ogledamo bilo koji detalj tog predivnog primjera napose obline glava, to primjećujemo još jasnije, kako Piero della Francesca ostvaruje oblinama i to jednostavnim i točno ograničenim dubljinu. Njegovi volumeni jednostavno modelirani tvore sklad u dubljinu. Oni nisu u medjusobnom postavu reliefni, kako je to slučaj u Giotta i njegovih suvremenika. I kod Giotta ostvarena su trodimenzionalna tjelesa, no ta tjelesa nisu svedena, nisu razporedjena prema »znanosti prostora«. Ona su komponirana na plošninu, a nisu komponirana u prostoru, i stoga djeluju poput reliefa.

Obično se shvaća slikarska »kompozicija« kao neko pusto aranžiranje ili smještavanje oblika u zadani okvir. To bi aranžiranje moralo zadovoljiti naše potrebe za simetrijom, skladom, ravnotežom, te izpravnim skladnim grupiranjem oblina kao i grupiranjem masa svietla i sjena. Takvo je poimanje komponiranja u svakom slučaju nedovoljno; u našem se malenom likovnom razvitku takvo nedovoljno komponiranje prečesto susreće, a vodilo je do negativnih rezultata, koji su više nego neukusni nesporazumi. Ukusno aranžiranje i kreativno komponiranje u likovnom se svietu izključuju, jer ukusno aranžiranje oblika prema poznatim receptima u zadani okvir ne stvara još sliku, bez obzira na to, da li je takvo aranžiranje na jednom planu reliefno ili je ono smješteno u više planova spram dubljine.

Slika, jedinstvo volumena i prostora, to jest kompozicija u pravom i punom smislu nastaje po nutarnjem diktatu gotovo redovno protiv uobičajenog ukusnog aranžiranja, pogotovo ako se pod ukusom podrazumieva ustaljeno i uobičajeno (konvencionalno) shvaćanje ljepota.

Toga konvencionalnog i ustaljenog poimanja ljepota ima kod slika Piera della Francesca ponajmanje. On ostvaruje po nutarnjem diktatu sasvim posebno i osebujno jednačbu volumena i prostora, zato djeluje kao novotar, kao onaj, čijim se djelom ta jednačba proširuje i obogaćuje. Kod te nove i proširene jednačbe najvažnija je značajka, da on komponira u dubljinu. Njegova je kompozicija u više planova, ona je prostorna.

Što više, i kod onih slika Piera, koje se čine na prvi pogled da su reliefne, nesumnjiva je kompozicija u planovima. Takva je jedna od njegovih slika, što je izvedena u fresku, a prikazuje Malatestu, gospodara Rimina, klečeći pred zaštitnikom svoje obitelji sv. Sigismundom. Na tom je fresku najjednostavnija podjela prostora, volumeni su likova svedeni na najbitnije. Sve što je sporedno, uklonjeno je i time je postignuta monumentalnost. Taj klečeći Malatesta sa svojim hrtovima, što su kraj njega u prvom planu protegnuti, djeluje kao neki monument — znamen ili biljeg. Zbijenost i jednostavnost još više pojačava to djelovanje. Ma da je strogo proveden profilni stav čitavog lika, na toj slici, on više djeluje svojom masom, svojim volumenom nego svojom jednostavnom velikom silhuetom. Ako se uzporede toj Pierovoj realizaciji i najbolja kiparska ostvarenja tadanje Firenze, može se još jače osjetiti upravo geometrijski strogi volumen tog nezaboravnog lika.

Piero komponirajući u planovima i ostvarujući dubljinu komponiranjem prostornosti uistinu gradi na svojim slikarskim plošninama sam prostor. Kako pojednostavnjuje obline glave u sažete oblike, tako isto sažimlje i oblike jednog krajobraza i time polučuje arhitektoniku prostora. Na Pierovu portretu Montefeltra čitava je daleka pozadina tako gradjena. Razvijaju se planovi krajobraza posredovanjem pojednostavnjenih oblika bregova i dolova; arhitektonski gradi se prostor u dubljinu. Takvo konstruiranje još je više vidljivo na

»Triumfu Montefeltra«, što je naslikan na poledjini istog Montefeltrina portreta. Same malene, gotovo geometrijske nizke piramide bregovlja sižu sve do nebosklona. Prostor je na taj način dobio arhitektonsku strukturu. Dakle u toj slici nije ritam u dubljinu postignut samo naznačivanjem tonskih razlika, koje bi se doimale kao atmosfera, već je ritam spram treće dimenzije polučen postavljanjem i suprotstavljanjem samih volumena; a paralelizam tih jednostavnih geometrijskih likova postao je sredstvom ritmijske kompozicije. Isti je način ritmiziranja i kod arhitekture, a sličan kod glasbe. Ta je sličnost nesumnjiva, jer se tu dotiču prema nastajanju i slikarstvo i glasba i arhitektura. Pa ako se može govoriti o muzikalnosti kompozicija, to bi se u prvom redu moralo tu utvrditi za majstora kompozicije prostora Piera della Francesca. Muzikalnost odnosa njegova je osobita značajka.

Kasni je cinquecento i barok bojom stvorio muzikalitet u likovnom, napose u Veneciji, ostvarujući bojinim šarama sklad i atmosferu. Davno prije toga je Piero ostvario muzikalitet bez atmosferskog čistim oblicima, koji ritmijski tvore dubljinu.

Prema tome se umjetnost prostorne kompozicije ne osniva na jednostavnom oponašanju realnog, ni na minucioznoj modelaciji oblika, ni na modulaciji boja, kao što je to slučaj kod Cézanne-a, već je ta umjetnost prostorne kompozicije glavno osnovana na osjećajnosti same prostornosti. Bez te i takve osjećajnosti nema dobrog krajobraza ili, bolje rečeno, ne postoji mogućnost uobće ostvarivanja slike, koja bi s pravom nosila ime krajobraz u pravom smislu, jer preslikani i najljepši motivi iz prirode ne tvore još pozitivne vrjednote u razvitku bilo kakve umjetnosti. Tako i u našem razvitku preslikani kilometri jadranske obale u svim mogućim variantama šara i »štimunga«, bez ribarskih kućica ili s njima, bez trabakula ili s njima, ne čine još naš izraziti krajobraz, ako bi svim tim našim autorima nedostajao sam bitni osjećaj prostornosti.

Kako je čitava pojava Piera della Francesca bila postavljena na osjećajnost prostora, to nije nikakovo čudo, da je taj veliki kompozitor grandioznih freska ujedno jedan od najvećih pejzažista. Njegova upravo bezpogrješna osjećajnost

prostora ostvarila je možda najljepše izglede, kao da je svojim ritmiziranjem dubljine probila i otvorila prozore i dosegla jednostavnim volumenima, što se svode na osnovne oblike, onu nedokučivu stvarnost izvan nas. Kad se promotre na tim Pierovim pozadinama pojedini detalji, i nehotice se pomišlja na zahvat Cézannov. Sigurno ne sliče krajobrazi Cézannovi Pierovim, ali su jednako zahvaćeni kao likovni problem; istovjetno je fenomen vanjskog svieta svladan tako, da su kod jednog i kod drugog pojednostavnjena volumena ostvarila ritmijski sklad prostora. Kod jednog i kod drugog gradjena je treća dimenzija (dubljina) volumenima i time je pokazan aktualan i trajno suvremen problem slikarstva i kod Cézanna i kod Piera della Francesca.

Ni jedan organski oblik i nikakav pokretni organizam nemaju i ne mogu imati absolutne zaokruženosti pravilnih tjelesa kao što su valjak, prizma i kocka. A da se ta nepravilnost svlada i da se izvede ona jednačba izmedju ljudskog duha kao sviestne jedinice i s druge strane mnogolike raznoobraznosti samih predmeta vanjskog svieta, potrebna je kristalizacija.

Ta je potreba u našim sviestima, te nisu možda tu potrebu izmislili nedavni kubisti, čije su gromoglasno objavljene zasade završile tužno i biedno kao pomoćno sredstvo jučerašnjih aranžera izloga. Ta je potreba imanentna u nama svima. Prema tome nemojmo se čuditi, da Dürer sasvim kubistički konstruira neke svoje studije, taj renesanski majstor naime traži geometrijsko pojednostavnjenje oblika. On gradi oblik, da bi taj trodimenzionalni lik postavio prema zakonima perspektive pravilno u prostor, da na taj način ostvari privid dubljine. Kad Dürer tako postupa, on u stvari svodi bezobličnost vanjskog svieta na sviestnu i sumarnu kristalizaciju. Kod njega u tim crtežima nastaje kristalizacija organske tjelesnosti.

Ta naša unutarnja potreba za pojednostavnjivanjem, za redom, za skladom imade daleke i duboke koriene. Jedan od zametaka te potrebe javlja se već i u onim početnim fazama razvitka naše sviesti, kad se ta sviest nadje pred daljinama i pred prostorima, koji nemaju kraja. Raste početno pred tim prostorima s jedne strane strah, tjeskoba, neizvjestnost i osjećaj izgubljenosti i vlastite nemoći i malenkosti; a s druge strane javlja se čežnja, znatiželja i žedj za tim istim daljinama, za tim nepoznanicama. Kao što se svako diete, svaki primitivac bojažljivo odmiče od sigurnog majčina krila, od svog rodnog mjesta, tako se isto početno i naša sviest bojažljivo odmiče od poznatog u ono nepoznato, u prazninu punu tajna i želja i iznenadjenja. U takvom stanju pred daljinama nastoji se, da se u prazno stavi neki znamen, neki biljeg, makar bio i sasvim neznatan kao neka suha grana ili obični prut. U svrhu samog orientiranja hoće na neki način da označi svoje kretanje — da označi sebe. Obilježiti znakom, da se snadje i da se uzmogne povratiti ili zauzeti prostor.Iz takvih se primarnih osjećaja radjaju prvotne kristalizacije, a to su obično prvotni volumeni u osami velikih prostora: jednostavno kamenje, otesani stupci, neki miljokazi. Tako se radjaju i nastaju u kasnijim fazama i one visoke kazaljke iz kamena, što ih zovemo obeliscima. Ti jednostavni oblici nastaju kao gradjevni biljezi, kao kameni znakovi puta naše sviesti prostorom.

Izmedju strave pred neznanim i udaljenim te čežnje za nepoznatim, u trajnoj mieni, u nastajanju i nestajanju raste u našoj sviesti ona duboka potreba ostvariti nešto nepromjenjivo, zabilježiti sebe, sagraditi svoj biljeg, podignuti oblik kao znamen, podižući taj spomen orientirati se istodobno i tako zaustaviti trajni tok vječne miene. Iz takvih se prvotnih osjećaja razvija monumentalitet. Taj se razvitak kreće od grubih biljega najranijih perioda sve do spomenika naših dana. Zbog toga mogu biti monumentalniji i oni skromni biljezi više nego kojekakvi pretenciozni spomenici, jer oni su više izraz onog prvotnog iskonskog osjećaja i potrebe, nego što su kićeni spomenici bez tog primarnog uvjeta. Kao primjer za tu tvrdnju spominjem one obične biljege na našim zagorskim poljima, pred svima onaj tužni kameni barokni biljeg na osami daleke varaždinske ravni, što prikazuje izmučenog Krista na stupu.

Kroz stoljeća ljudska sviest oblikuje znakove i znamene stvarajući prerazne volumene. To oblikovanje i nije drugo nego kristaliziranje organičke tjelesnosti, kako se to može pratiti na arhajskim likovima ranogrčkog perioda. Dalje se

razvoj vrši, da se iz takvih primarnih i sumarnih oblika, početno izoliranih, pretvara volumen u sve kompliciranije forme — konačno u samo tielo. Takav znak ili znamen traži po svom nastajanju stabilitet, zato se prvotno, u prvim fazama razvitka izključuje svaka pokretnost. Znamen je u tim fazama ukočen, jer se sve svodi na zaustavljanje, izražavanje i označivanje nepromjenjivog i bitnog. Samim znamenom se stvara suprotnost promjenjivom i pokretnom. Na taj način nastala kristalizacija predstavlja sintezu — monumentalitet u jezgri; a samo kristaliziranje je ujednačenje organičkog i abstraktnog.

Kod nas se često i mnogo govori o monumentalnosti, kod toga kao da se zaboravlja na taj osnovni karakteristikon monumentaliteta. Prečesto se kod nas proglasuje i ono monumentalnim, što je protivno samom pojmu monumentaliteta.

Monumentalitet nastaje prvo u iznalaženju bitnog u organičnom, zbog toga nasilne i neorganske stilizacije ne mogu značiti nikakvu monumentalnost. Drugo, monumentalnost nastaje u pojednostavnjenju oblika, a ne u deformaciji oblika; treće, monumentalitet predstavlja stabilitet i euritmiju, a ne predstavlja potencirani pokret i gestu sve do samog iznakaženja oblika u svrhu što jačeg izraza.

Zato u pitanju monumentalnosti ne odlučuje veličina u dimenzijama (kolosalnost). Kolosi i giganti riedko su kad u poviesti umjetnosti značili monumentalnost. Kolos na Rodu u antikno vrieme sigurno je bio ponajmanje monumentalan, a moderni su golemi predsjednički portreti, izklesani u visokim brdinama Amerike, obični neukus. Ni velika još gesta ne znači monumentalnost, jer se patetika danas i u kazalištima, koja nisu provincialna, smatra suvišnom, a kamoli ne na likovnom polju. Odlučuje u pitanju monumentalnosti prvotno onaj gore opisani stabilitet. Veličina ili kolosalnost bilo u slici bilo u kipu obično djeluje tako, da prvi čas svakog gledaoca zapanji, a kasnije, kad bi morala sve više osvajati svojim nutarnjim skladom i svojim mirom, obično se doimlje prazno. Velike opet podcrtane geste narušuju onaj primarni stabilitet nutarnjeg sklada, te su prema tome u protivnosti samoj biti monumentalnosti. Velike geste, bile one kolikogod izražajne, unose nemir, pravi monumentalitet znači mir i veličanstveni

sklad, a posebni i osobiti stabilitet je sredstvo toga mirnog sklada, kao takav i samo kao takav postaje neminovno dominantom u prostoru. Tako je neki umjetnički oblik postao znamenom, spomenikom — monumentom. Dosljedno tome svaki pravi spomenik ovjekovječuje neku plastičnu vriednost.

Bilo koji kip nije još spomenik, nije znamen — monument u pravom smislu, ako je originalno na osebujan način modeliran. Kad mu nedostaje ovjekovječenje plastične vriednosti, tad je takav kip redovno samo zanimljivo kiparsko djelo, a ne monument, makar da je postavljen na mjesto, na koje bi morao doći znamen.

To izticanje bitnih i neobilaznih oznaka monumentaliteta ne znači još, da pravi monumentalitet izključuje pokret. Samo je pitanje, kako se pokret, ta protivnost prvotnom stabilitetu, izražava monumentalno? Gibanje — pokretnost i mir — i stabilitet su izrazite protivnosti, kao što su pokretna mimika i statička plastika. Te protivnosti pomiruje jedinstvo u višem smislu izmedju pokretnosti i statike, izmedju mimike i plastike. Takvo jedinstvo nalazimo kod likova Piera della Francesca. Pokreti njegovih likova su odabrani upravo u trenu, kad oni mogu istodobno značiti i mir i prema tome stabilnost. Mimika njegovih figura nije prešla dopuštenu granicu, koju postavlja zaokruženost i gotovost sklada. Mimika i plastika su izmirene u skladu, protivnosti je nestalo, a tim je ostvareni oblik zadržao svoju prvotnu monumentalnu statiku. Došlo je do jedinstva i Piero della Francesca sav je izpunjen tim jedinstvom. Kad dobro uočimo tu značajku njegovih djela, lako ćemo shvatiti, da je Pierova kao i svaka monumentalna plastičnost prikazivanje našeg organičkog tiela u njegovu trajnom značenju.

Monumentalna plastičnost nije i ne može biti nikakvo razvlačenje oblika, da bi se postigao izraz, nije ni neko utriranje ili podcrtavanje ili silovito stiliziranje, već je ostvarivanje onog bitnog u pojednostavnjenom obliku. Takav sažeti oblik protivnosti izmedju stabiliteta i mobiliteta izmiruje. Izmirena je mimička gesta, izdignuta je tek na višu razinu. Taj proces možemo pratiti kod svih Pierovih likova redom. Kod njih je kristalizacija organskih oblika tiela zaustavila mimičku gestu, kao da ju je zadržala i tim izdigla bez patosa

u viši red jednostavnog sklada. To vriedi za detalje kao i za cjelinu, kako se to najbolje vidi u ciklusu freska Pierovih u crkvi sv. Franje u Arezzu.

Na tom se ciklusu ponajbolje mogu uočiti Pierove značajke komponiranja likova kao volumena u prostoru. Jednostavne obline su postavljene tektonski, gradi se prostor volumenom. I ta monumentalna tektonika teži, da se dovine kristalinske tjelesnosti neorganske prirode, koja inače ne postoji u samom rastu organizama. Pojednostavnjenje obline nose značajke primarnih geometrijskih oblina. Forme su svedene na svoja počela. Taktični je osjećaj izražen u podpunosti, stoga je plastičnost tih likova osobita. Volumen je upravo izražen opipljivo, te je trodimenzionalnost oblina gotovo skulptorska. Takva se plastičnost pogotovo očituje kod velikih konjaničkih figura, koje ničim ne zaostaju za bilo kojom plastikom Verrochia ili Donatella. Volumeni Pierovi djeluju veliko, pokret je naznačen, ali labilitet nije nigdje narušio ravnotežu i uznemirio onu stabilnost, koja postoji u tim likovima bitnih plastičnih vrjednota. Ponavljam: gibanje je zaustavljeno upravo u onom hipu, kad to gibanje može značiti mir i zaokruženost u sebi. Jednostavni ritam oblina doimlje se veličanstveno. Posredstvom ponavljanja pojedinih oblika kao paralelizmom konjskih nogu i tankih kopalja na azurnom nebu nastaju značajne dionice tih velikih ritmijskih kompozicija.

Nažalost ti su fresci jako oštećeni, na pojedinim manjkaju ili su odpali čitavi veliki dielovi. Izvedeni su izmedju godine 1452. i godine 1456. u Arezzu, naslikani su na dvjema postranim stienama glavnog svetišta. Motiv tih freska je legenda o drvu križa. Čitava je zidna plošnina podieljena na jednoj i na drugoj strani na tri polja, koja stoje jedno na drugome. Gotski prostor i tu je primio renesansku opremu. Prikazi se legende produžuju u istom razporedu i na trećoj stieni, no kako je na toj glavni gotski prozor crkve, to su prikazi s lieva i desna od prozora uži. Čitavim se tim zidnim plošninama razvija tema legende. Počinje desno gore smrću Adamovim, na čijem grobu uzraste stabljika, iz koje će se kasnije uz različite peripetije iztesati drvo križa. To izraslo drvo na Adamovu grobu bilo je posječeno i upotrebljeno kao

balvan na mostu. Kraljica od Sabe kad polazi u posjet kralju Salamonu, prepoznaje to čudesno drvo i klanja mu se. Tu je scenu prikazao Piero ostvarivši vanrednu ritmijsku grupaciju žena u renesanskim kostimima. Sve je na tom fresku sažeto, sve djeluje veliko, mirno i svečano. Čitav je prostor ograničen uravnoteženim volumenima, tako prate volumeni krošanja na plavičastom nebu ponad valovitog krajobraza u pozadini ritmijske oblike same grupacije. Nakon kraljičina prepoznavanja drva križa, to se drvo ugradjuje u dovratnike Salamunova hrama. Druga polovica istog freska prikazuje sastanak kralja Salamuna i kraljice Sabe, koju prate dvorske gospodje, a dočekuje ih Salamun okružen svojom svitom. Drži se, da su u likovima kraljeve svite redom prikazani portreti Pierovih suvremenika, napose portret donatora tog čitavog freska, Luigia Prinia. Neki povjestničari tvrde, da je u tom skupu naslikao Piero i sebe. Svi ti portreti ne zaostaju svojim plastičkim lapidarnim izražajem ni za najboljim tadašnjim sličnim prikazima srednje Italije i Firenze. To se srednje polje nastavlja na stieni, na kojoj je prozor, na tom nastavku je prikaz nošenja toga drveta. Legenda dalje priča, da je drvo bilo duboko zakopano, kad je propao hram Salamunov, i da je na tom mjestu izkopan zdenac, u kom je bila ljekovita voda. Za vrieme Kristovo, to je drvo izplivalo na površinu zdenca, od njega su Židovi načinili križ, na koji će razpeti Krista. Kad su pak pokopali Krista, pokopali su u zajedničku rupu i Kristov križ i križeve razbojnika.

U vrieme Renesanse bila je ta legenda o drvu križa obćenito razširena u najraznoličnijim variantama. Najpoznatiju je varijantu obradio Pier. On priča svojim likovima, da je car Konstantin, prije nego će pobiediti protucara Maksencija, sanjao, da mu andjeo pokazuje znak, s kojim će pobiediti — a taj je znak bio križ. Na tom fresku vidimo po prvi put Piera, tog majstora prostorne kompozicije, kako ingeniozno barata svietlom i sjenom. Ovdje se odpočela na tom uzkom zidu aretinskog svetišta čitava problematika, koju je kasnije označio Rafael u Vatikanskim stanzama u prikazu Petrove tamnice, da je konačno podpuno rieši barok. I nehotice se pomišlja na Rembrandta pred tim prikazom mistično razsvjetljene noći, u kojoj se bjelasa log Konstantinov i gdje se u

punom svietlu kupa biela figura sjedećeg čuvara. Tamni likovi stražara u prvom planu doimlju se kao ogromne plastike, što bdiju nad vladarevim snom. Stvorio ih je kreator učene perspektive, koju hvali Luka Paccioli i mnogi drugi. Piero, učenik Domenika Veneziana nije samo veliki slikar, već je i obretnik perspektivnih pravila. Svojim djelom stoji upravo negdje u sredini na razvojnoj crti talijanske Renesanse — na crti što se proteže od Giottove Capellae Scrovegni do Michelangelovih titanskih napora u Sikstini.

Na tom je velikom putu ljudskog umieća prva stanica Giottova poliedrična masa kao kamen temeljac. Piero della Francesca i on gradi poliedričke volumene, i stvara daljnju fazu zadržavajući primitivno i čisto izražavanje. On ne remeti stabilitet u svrhu što veće izražajnosti, kako je to slučaj kod titanskog Michelangela, koga nosi stravični temperamenat daleko od mira skladnog volumena.

Zbog toga Piero ostaje miran i odmjeren. Piero ostaje neosoban, kako to izriče Berenson. »Impersonalan kako su impersonalni bezimeni oni majstori Partenona ili kako je u baroku impersonalan veliki Velasquez.«

Pierova se neosobnost može nazvati i klasičnošću. To je značajka svih velikih umjetnika, svi su oni bili u neku ruku neosobni.

U umjetnosti stvara sebi naša sviest stalne znakove i simbole — stalni likovni rječnik. Sigurno je, da taj likovni rječnik nije ukrućen, on se mienja i desetljećima i vjekovima i naraštajima i nadopunjuje. Neke likovne rieči u tom velikom rječniku s vremenom bliede, mienjaju svoj sadržaj i značenje. Ipak je sigurno, da postoje i konstante.

Svaka se individualnost služi tim likovnim rječnikom na svoj način i svojim formulacijama upodpunjuje i mienja taj rječnik, no kad promjene mimoilaze konstante, tad likovni izraz obično slabi i propada. To se dogadja, kad se naša emotivnost prebaci i kad pretvara taj rječnik silovito u likovni rječnik samo svoj, u rječnik svoje osobnosti. To se dogadja osobito danas pred našim očima. Svaki likovni umjetnik htio bi govoriti samo svojim likovnim riečima. Odatle sliedi sveobće mucanje i nerazumljiv govor. Kula Babilonska. Premoć

individualiziranih izraza vodi u anarhiju i do nerazumievanja umjetničkog izraza.

Kod Piera nije se prebacila ta emotivnost te postala svojevoljnim faktorom. Ona se kod Piera preobrazila u samoj sviesti izbjegnuvši time da bude likovni izraz neke vrsti narcisoidnog izpoviedanja, kao što su to u velikoj većini današnji slikarski lirizmi. Sviest Pierova ne uklanja emotivnost i ne radi samo cerebralno, već se ta sviest izražavajući bitno uklanja tomu, da bude emotivnost jedini gospodar i glavni sadržaj izraza.

Zbog toga su i njegovi likovi, njegove grupacije, njegovi krajobrazi toliko odmjereni, toliko u sebi staloženi. Piero slikajući gužvu bitke ostaje sam miran i hladan — neosoban. On odabire, najznačajnije pokrete, ritmizira volumene prostorom kao da izgradjuje svoj sklad nekom likovnom algebrom. Zbroj i sinteza — jednostavnost i sažetost. Jaki mužkarci, goleme forme konjaničkih likova — volumeni jednostavnih šljemova i ratničke spreme, sjajnih oklopa nisu važni kao dekorativne silhuete ili šare, kao što je to često slučaj kod Ucella ili Pisanella, ne — oblici su kod Piera sa svim svojim precioznim ukrasima sredstvo sklada i medjusobni njihov odnos je važan i značajan. U njegovim kompozicijama, u tim velikim spletovima oblika, postoje pojedine dionice, postoje partije, koje se na prvi mah čine kaotične u protivnosti onim mirnim. Ali to je samo privid, jer su i te uskladjene tako da svakoj oblini odgovara njezina opreka ili uzporednost. Oblici se medjusobno uvjetuju. Takvu vezu izmedju oblika pokazuju sve slike Pierove, a pogotovu se to može vidjeti na detalju prikaza sv. Jelene, koja se klanja odkrivenom i prepoznatom drvetu križa. U monumentalnoj grupaciji, što je postavljena pred mramornim pročeljem, razporedjene su figure kao neka likovna terzina, iz koje se izdvaja poviše mužki lik, što drži križ, kojega je glavni dio postavljen diagonalno objašnjujući smjerom pokrete i nagibe svakog pojedinog lika te nezaboravne skupine. Tu skupinu uvjetovanih volumena završava od mrtvih ustali mladić čudotvornom snagom drveta križa. Taj jedinstveni akcent kompozicije je možda najljepša i najizražajnija figura tog genialnog cikla freska.

Budi se iz sna, iz smrti mlado tielo, uzkrsava i ulazi u život, diže se s mrtvačkog odra, kao da se polagano u tim mladenačkim formama, liepim i skladnim, javlja životna sila, kao da se čitavo tielo izpinje spram životne diagonale, koju predstavlja pronadjeni križ. I čini se, da je u toj jednostavnoj oblini glave izražena vitalna čežnja, nastojanje samog dizanja — budjenje u pravom svom smislu. A čitava se ta dramatska kretnja vrši bez patetike, bez velikih mimičkih gesta. Uzpravlja se čovjek, tako jednostavno, istodobno tako izražajno, da je ta ostvarena figura Pierova jednokratno i jedno od najrjedjih ostvarenja čitave poviesti umjetnosti.

Ta se kretnja vrši zakonski, po nekom osobitom jednostavnom redu. To se isto dogadja i u »Uzkrsu Kristovu«, koju je sliku Piero naslikao na oltar crkve u svom rodnom mjestu u Borgu di San Sepolcro. Izlazi iz groba, diže se Krist. Majestetično, svečano, upravo raste svojim volumenima s korizontale kamene rake, koju čuvaju usnuli stražari. Diže se Krist izmedju ritmičkih vertikalnih oblina debla pred tipičnim zelenim krajobrazom prodola, bregova, polja i oranica. Ta je maestozna Aleluja Pierova skladnija, veća i monumentalnija, nego su to svi kasniji barokni uzkršnji bljeskovi, na kojima se Krist diže izmedju svietla i tmine, izmedju obojenih šara i lebdećih likova. Na toj su slici izpod Krista, kao kontrast, polegnuli skršeni oblici stražara, ljudi — pozemljara, što su pritisnuti izpod grobne horizontale. Oni spavaju i njihove su sviesti u mraku sna. Mrak sviesti, san, klonulost i umor nisu u likovnom našli boljeg ostvarenja, negoli na tom Pierovu fresku.

Ta su sva Pierova ostvarenja izvedena u fresku; slična su i istovjetna i ona izvedena temperom, a završena mastnim namazima. Takvo je »Rodjenje« i »Krštenje«. Na »Rodjenju Kristovom« ritmiziranje u dubljinu pretvorilo se u muzikalitet oblina. Pjeva taj kor oblina prikazujući andjele uokolo Djeteta i Bogomatere mirnu, jasnu i zaokruženu melodiju sklada i ljepote; i prolazi taj pjev oblika preko konusa brežuljaka, polja i tmavog zelenila u daljinu spram prozirnog neba — daleko prostorima u bezkraj.

Tako je iztaknuo Pier monumentalno i tektonski trajne i bitne vriednote. Ostvario je tako heroiziranje čovječjeg

lika i njegove organske prirode, a u nama se, dok doživljavamo takve kristalizacije, uzdiže sviest, to jest: mi doista doživljavamo ljepotu.

I u »Krštenju« isto je najvažniji prvotno onaj Pierov stabilitet — ona monumentalnost. I u toj slici izmedju vertikala raste i živi ritam oblina prostorom u dubljinu, što je označuje krivulja potoka, bjelasajući se spram bujnog i bogatog proljetnog krajobraza — čudesnog krajobraza, možda najljepšeg, što ga je uobće Renesansa na apeninskom poluotoku ostvarila.

Struji uistinu na toj islikanoj plošnini proljetni dah. Uistinu proljeće. Oblici su postali vječnim simbolima, Pierovi su andjeoski vjestnici proljeća, ovjenčani cviećem kao vječni simboli u tajni preporoda, koji predstavlja krštenje. I ti akordi znače ovjekovječenje vrjednota, kako to znači i čitavo djelo Piera.

U tom su likovnom djelu sažete prolazne ljepote fenomena, zaustavljen je vremenski tok — nadvladano je vrieme. Realna stvarnost je prevedena. Stvoreni su oblici ljepši i skladniji, nego oni stvarni. Mutni kaos pojava preobrazio se u tajnu i duboku izražajnost.

Svojim je djelom objavio vidoviti majstor skrovite ljepote prije njega ne osjećane ni vidjene. Moćna ih je njegova sviest sagledala i odkrila za sveobće likovno umieće. Ta je sviest tu skrovitu ljepotu spoznala, i onda kad mu je usud u 60. godini prekrio tamom vid, kao sliepac stavlja na papir te svoje spoznaje. Tako nastaju u tim njegovim zamračenim godinama pod kraj života svietla djela »De quinque corporibus regularibus« i »De prospectiva pingendi«. U tim su djelima, pisanim stvaralačkim izkustvom, isti duboki osjećaji i ingeniozne misli o nadvladavanju kaosa redom, skladom i ljepotom, koje su misli i osjećaji živi u njegovu slikarskom djelu.

Piero della Francesca smirio se 1492. Tielo mu je pokopano u rodnom Borgu di San Sepolcro. Kroz duga je stoljeća prekrivala zaborav njegov slikarski rad, i više nego njegove mudre spise. Danas poslije četiri stoljeća spoznaju se tek u pravom svietlu njegova pojava i njegovo značenje. Sadašnje generacije tek ga izpravno ocjenjuju. Taj je genij bio otac

talijanske Renesanse. Istinit i ne samo za tadanje doba, nego i za sva vremena bio je uzklik Leonarda Pesaresa (Spechio delle Lapidi) još iz godine 1516.: »Nam in pictura, quis praestantior fuit Petro Burgensi!«

LITERATURA: Vasari: Le Vite. — Berenson: The central italian Painters of the Renaissance. — Venturi: La pittura del Quatrocento. — Venturi: Piero della Francesca. — Graber: Piero della Francesca, Élie Faure; L'historie dé l'Art. — Focillon: La vie des formes. — Schmarsow: Grundbegrieffe der Kunstwissenschaft. — Semper: Stil in den technischen und tektonischen Künsten. — Riegl: Spätrömische Kunstindustrie. — Kretschmer: Medizinische Psychologie.

GONZAGINI DVORI

MANTEGNA

(Iz putne bilježnice)

Nad vodama se srebreno iskrilo sunčano jutro. Uokolo grada bljeskala su tog jutra mantuanska jezera poput velikih zrcala, što ih je zamutila starina. Kroz sivu se mrenu zrcalilo svietlo nebo, dok se po rubovima mrežkalo zelenilo, osuto bielim cviećem. Cvali su to lopoči duž močvarnih obala, vrieme im je — ljeto je.

Cieli kraj diše vrućinom, što je zamaglila već jutrom kubične mase kuća, zidina i starih gradina. Strše iz tog sivila tornjevi i kupole na mirnim prozračnim prugama horizonta. Sasvim na kraju tih kulisa izronile su povrh svietlih zrcalnih plošnina kule zubčastih kruna. Stoji tako na rubu čitavog sklopa naselja neki grad, kaštel ili gradina kao prikaza mašte i snovidjenja nad odsjevima svietla. Takva se čini ta gradina iz daljine, naprotiv iz bliza stoji ogromna i kruta, svojom masom kao da prieti. Gospodari svojim zidjem nad vodama i ostalim dielovima Mantue. Zidje je mrko, mada se po njemu rumeni jutarnje sunce. Oronulo je, ono je staro. Po njem jedva tu i tamo koji otvor, koji svedeni luk s rešetkom od gvoždja i koji otvoreni triem negdje visoko — inače sama cigla. Po toj se cigli, iz kalne i zelene voduskare izpeli čas zeleni, čas rdjavi lišaji. Iz crvenila zuri koji prozor kao sliepo oko. Crvene kule, crveno zidje tvore tu tvrdjavu nad barušTinama. Nema po njoj šara ni ukrasa kao na Sforzinim kulama u Milanu ili na onim kaštelima, što su se koketno smjestili po toskanskim brežuljcima. Sve je na tim gradinama mantuanskim u svojoj vanjštini ozbiljno i gotovo grubo, takvi su odnosi, takve su i mase.

Iznutra je slika sasvim druga, crvena cigla je grubi vanjski ogrtač, koji krije i veže dielove palača, dvorišta, vrtove, crkve i kapele. Medju te cigle je vrieme kao čudesni tvorac ugradilo svietle i vesele prostore, velike i male, razkošne dvorane, kamena stubišta, hodnike i zračne triemove. Po-

sagradilo i podiglo ponajprije šiljate lukove, kasnije ih zaoblilo, izklesalo kapitele kićene Renesanse, te postavilo savršene dovratnike iz mramornih ploča i mramornih reliefnih ukrasa. Pokoljenja su kitila te prostore svim mogućim blagom: zlatom i mozaikom, slikom i kipom, rezbarijom i čudesnim gobelinima. Valjda da na čas zaustave svoju sjenu, da zaustave na čas vrieme, postavljali su vlastnici tog kaštela na šarene stiene svoje likove, svoje pečate, grbove i monograme. Izpisivali su bombastične titule i rezali u kamen izmišljene i stvarne dogodovštine svoga života i svojih uobražavanja. Heksametri slave i pentametri pobjeda, slava i triumfa pričaju još danas o gospodarima tih dvorova, a izmodelirane i izslikane božice pravde, ljepote, krieposti i mudrosti po stropovima tumače njihove vrline. Bogovi, božice i geniji staroga Olimpa kao i svetci i svetice kršćanskoga neba rese te prostore, od razkošne sobe za gostbu do ogromnog zrcalnog salona, od galerija predja do soba za primanje i do malenih kićenih spavaonica kraj polutamne kapele. Niže se dvorana do dvorane, mali saloni, koji vode u skrovite vrtove, vijugava stepeništa i ogromni unutrašnji triemovi na zapušteno još ogromnije dvorište, na koje gledaju balkoni i šetnice. Danas je taj prostor na kome su se odigravali turniri zapušten i obrastao dračem, isto tako kao što je i većina dvorana pusta i jedva toliko konzervirana i uredjena, da se zaprieči daljnje ništenje. Jer nije samo zub vremena trajno štetio te razkošne dvore. Više su ljudske pljačke stoljećima rušile to nagomilano blago. U pojedinim dvoranama pokazuju prazne stiene mjesta sa kojih su odnešene slike. Jedne su u Louvreu, druge u Londonu, a treće su razasute na sve četiri strane svieta mienjajući stoljećima svoje vlastnike. Ovdje su kraj praznih mjesta pribijene male reprodukcije tih slika ili neke strašne kopije, prave karikature prijašnjih originala. Razsulo se tako blago Gonzaga. Ono što je još ovdje pod tim krovovima, u ovim čudnim prosorima nad zamuljenim vodama tek je jedan mali dio, tek sjena prijašnjeg sjaja.

Samo neki odsjev prijašnje razkoši i bogatstva, jer su to bili dvorovi u kojima je sjaj i sav čar Renesanse možda ponajbolje i ponajjače žario čitavom gornjom Italijom. U tima su se palačama sakupljali ponajbolji majstori, najpoznatiji

humanisti i pjesnici onog doba. Živili su tu i radili pod zaštitom jedne od najbogatijih obitelji čitave Italije, čije je ime odzvanjalo na daleko Europom u dobrom i u zlom smislu. Bili su to silni Gonzage u srodstvu sa svim mogućim feudalnim porodicama Italije i Europe. Početkom se XIV. vieka domogli vlasti nad mantuanskim krajem protjeravši Bonacolse. Najprije kao plemići guelfi postaju kapetani puka, grabe vlast i proglašuju se knezovima i markizima. Giovanni Francesco sakuplja već oko sebe humaniste i umjetnike, a ponajviše se podigne taj dvor za vrieme Lodovica Gonzage (1444.—1478.), kad je bio dvorski glavni slikar Mantegna, Andrea Patavin, učenik Squarcionov, kod kojeg je učio i naš Čulinović. Taj slavni Mantegna je najznačajniji gornjoitalski slikar kvatročenta, a radio je gotovo najvažnije svoje stvari u Mantovi na Gonzaginom dvoru. Za Gonzage je dekorirao njihove vile i palače Goitto, Cavriano, Saviola sve u freskama. Sve je to izgubljeno, preostali su samo freski u mantuanskom Castellu u Cameri degli Sposi. Nu i ti su freski danas u takvom stanju, da jedva mogu bar donekle svjedočiti snagu i još veću majstoriju ovog nemirnog i genijalnog slikara rane Renesanse. Upravo te zidne njegove slikarije u kojima je prikazao čitav Gonzagin dvor, cielu obitelj Lodovica kao da su i ponajviše stradale. Francuzka je soldateska te zidove za svoju zabavu oštećivala, grebla i izbijala oči portretima u ono vrieme, kad su te zgrade poslije svih mogućih pljačka ukonačile francuzke čete na njihovim »oslobodilačkim« pohodima po Italiji. Dok su jedni rezali slike u dielove, te ih trpali u svoj turnistar, drugi su vršcima bajuneta iztraživali, kako je to Andrija Mantegna slikao svoje freske. Da su to kojom nesrećom počinili naši biedni graničari, koje je Austrija tjerala i gonila po Italiji, pribili bi nam žig, da smo divljaci, a kad su takva divljačtva i barbarstva činile ne samo francuzka vojska kroz stoljeća, već sve moguće i nemoguće soldateske, onda se to liepim frazama izpričava, a jadni graničari, koji nisu mogli ni stoti dio tih svih soldačkih pljačka i uništavanja proizvesti, ipak su ostali neka ljudska strašila u poviesti Italije. Poslije takvog soldačkog zanimanja i brige oko Mantegnine freskalne dekoracije, dospjeli su te zidne slikarije nakon desetljeća u šake restauratora, i tu su tek stradale. Jer je bilo na žalost

nekoliko restauracija i to redom, pa su slike kod svake još više stradale. Ono što je preostalo blieda je sjena prijašnje žive i monumentalne dekoracije. Ali i ovako u ruševnom stanju doimlju se nadasve snažno. Svaka glava od tih skupnih obiteljskih portreta odaje ruku velikog majstora. Pokreti i nisu toliko živi, koliko su uvjerljivi, te djeluju svojim velikim mirnim linijama. Jednostavna modelacija i strogi, gotovo savršeni crtež oznake su tog poznatog djela kvatročenta. Uza sav patetični postav likova, čiji su uzroci klasična skulptura, djeluju svi likovi naravno i jednostavno. Glave i ruke su modelirane kao da ih je radio skulptor. U prispodobi s Gozzolijem ili Ghirlandajom djeluju grubo. Zbog oštećenja se ne može o boji mnogo reći, jedino to, da uza svu perspektivu crteža, sama boja te perspektivne dubljine nema. Kostimi su do u tančine vjerno prikazani, isto tako su girlande zelenila s dekorativnim priborom izradjene do u sitni detalj, takve su i životinje na slici, na kojoj je prikazan Gonzaga u lovu. Najbolje je sačuvan u cjelini prikaz dočeka Gonzagina sina kardinala.

Čini se ta zidna slikarija kao fini izbliedjeli gobelin. Treba na čas zaboraviti grebotine, razpuklu žbuku i urezane podpise nepoželjnih stanara i davnih posjetnika. Zidovi na kojima su ti portretirani Gonzage čine sa stropom jedinstvenu dekorativnu cjelinu. Na stropu je naslikano zelenilo, iz tog se izpinje kupola. Na rubu te otvorene kupole izviruju bucmasti mali putti. Čisti barokni način dekoracije, koja je na tom stropu po prvi put izvedena već u petnaestom stoljeću.

Ti bliedi oštećeni freski su ipak najznačajnije umjetničko blago, što još danas krije mantuanski kaštel. Oni su najznačajniji, ali nisu i najljepši. Najljepše je, što se nalazi u tom nizu dvorana kroz koje se satima hoda, gobleni izvedeni prema Rafaelovim kartonima. Nakon stoljeća vratili se ti gobelini na svoje prijašnje mjesto nedavno poslije svjetskog rata.

Ne znam po kojoj točci mirovnog ugovora odpremljeni su iz Schönbrunna u Mantovu, i tu djeluju u svoj svojoj krasoti. Teško je reći, koji je gobelin ljepši u svojim tmastim prigušenim zlaćanim bojama. Bogate nianse smedjeg i jedva zamjetljivog zelenila vežu čitavu skale žutih tonaliteta. Dok

taj topli kao zlatom protkani ton kontrastira tek tu i tamo neka nejasna azurna boja, na kojoj se dižu svietle i tamne rafaelske figure, čas ogrnute ridjim kostimima, čas opet prekrite svietlim bliedim crvenilom, iz kojeg se pomiču bujne ruke mladih žena ,statistica svetih dogadjaja bilo u Ateni kod prodike svetog Pavla, bilo pri smrti Ananije, bilo opet kod žrtve u Listri. U tim šarama, na tom čudnom tkanju uistinu pojavljuje se nezemaljski Kristov lik na Genezaretskom jezeru, još više, još profinjenije odigrava se čudo kod ribolova. To je sigurno najskladniji i najdivniji goblen medju svima. Valjda ni jedna paleta u prošlosti, a još manje u sadašnjosti ne bi mogla dati te raznolike modrikaste boje u odnosima prostim i jasnim, koliko to fantastično bruseljsko tkivo.

Naime, ti su gobelini izradjeni u Bruxellesu (1517.—1520.) od Petra von Aelsta po koloriranim kartonima samog Rafaela. Ako su oni vatikanski Rafaelovi gobelini možda najljepše što je ostalo od Rafaela, to su ovi u Mantovi ako ne bolji, a ono svakako toliko liepi, kao i oni u Vatikanu.

Kartoni od tih gobelina, od tih arrazza kako ih Talijani zovu, nalaze se u londonskom Victoria and Albert Muzeumu, svi osim jednoga, koji je negdje propao. Sigurno nisu ni ti gobelini točno radjeni po kartonima, već se u njima često mieša neki grubi naturalizam u obradbi s Rafaelovom sladkoćom, i to im daje posebnu draž. Nu glavno kod tog tkanja su ipak čarobne boje i čudesni njihov sklad. Pa nije čudo, da su te ljepote bile zamamne za sve osloboditelje i za sve ratnike, da su bile poželjni plien i da su još nedavno ušle u paragrafe mirovnog ugovora.

Prošli smo tako kneževskim odjelima dvora, prošetali smo stanzama delle Città sa slikama gradova, ušli smo u »gabinetto del Paradiso« kraj soba liepe Izabele d'Este, u kojim prostorijama se zlate na modrilu Izabeline devize. Projurili smo dvoranama i salama, koje je skrivio Giulio Romano i njegovi djaci; spustili smo se pače u miniaturne salone i sobice patuljaka (Appartemento dei Nani) gdje su obitavali dvorski patuljci. Nakon svih tih šetnja kroz niz najraznolikijih prostora popeli smo se na vanjsku šetnicu galerije ponad »Cortilla della Cavallerizza«. Ne gledamo zapušteni ogromni

otvoreni manež pod nama, već se naše oči okreću na drugu stranu spram dalekih obzora. Širi se pred nama otvorena ravnica, pod nama su: jezera, nasipi, mostovi, putevi, obkopi, a još dalje male sitne silhuete drvoreda, što prate tok Minčija i koji taj kampanil pod užarenim podnevnim nebom.

IL TRIONFO DELLA PRIMAVERA

BOTTICELLI

Fiesole 1936.

Kraj Svetog Dominika, davnog skrovišta Beata, vodi bieli vijugavi put strminom. Uzpinje se uz tamne čemprese, kojima čvorasta stara debla strše danas ravno put mliečnog neba. Kameni zidovi i oronule ograde prate strmu stazu. Nad strehama, što su obrasle gustim glicinijama, šire se škure krošnje golemih stoljetnih pinija. Girlande grozdova svietlog modrila spuštaju se niz kameno zidje, dok se medju tamnim zelenilom kriesi granje osuto crvenim injem. Bez reda vire iz tratine bieli i modri irisi, čitavi grmovi margarita kao veliki bouqueti postavili se po ogradama vrtova i voćnjaka. Maslina do masline izpunjava kosinē briega. Srebro i sivo na zelenilu tratine, po kojoj plaminjaju raznobojne latice najobičnijega poljskog cvieća. Svakim se korakom na tom uzponu pokazuju nove slike.

Na zavojima puta sve je tiho. Ne čuje se srećom ni iz jednog vrta prekogrobni glas Carusa, kako čeznutljivo vapi »Celeste Aida« ili kako jeca za svojom Mimi. Sve je tiho, u daljini zazuji kakav motor i to je sve.

Širi se opoj, šire se s travnika mirisi, zasićen je njima topli vjetar. Odnekale nosi biele latice, prosiplje ih putem. Što se penjemo više, to su iza zatvorenih vrata, iza gospodskih portala vrtovi sve ljepši, sve bujniji i sve zamamniji. Čas se naziru kroz zahrdjale rešetke portala mahovinom obrasle stepenice, što vode medju guste lovore i u tamna skrovišta šimšira i klena, čas opet gledamo kroz barokne monograme, krune i heraldičke znakove ravnē popločane puteve i terase pod razcvalim pergolama, gdje se na vjetru njišu lepeze paoma.

Postajkujemo, jer nas radoznalost zaustavlja gotovo pred svakim vratima, pred svakim otvorom u bilo kakvoj ogradi. Ta ista radoznalost nam je i raztvorila neka malena zelena

i neugledna vrata na zavoju pod dvokatnom vrtlarskom crvenom kućom; bila su ta vratašca tek pritvorena, a stajala su nedaleko izpod portala vile Medici. Tako se odkri u pačetvorini mramornih vratnica pred nama neočekivana slika — neki zelen-dvori u toj svojoj čudesnoj gradji kao neka čarobna prikaza. Kroz zeleno maleno predvorje pokazale se cvjetne terase poput golemih stepenica, što se dižu uz strminu briega. Izpod terasa sterali se humovi, na njima se srebrile masline daleko dolje sve tamo do u dolinu Mugnona. Iz tog su sivila nicali bezbrojni vrtovi, vidjele se ograde, kuće i vile; vijugale se elegantne linije putova i staza u smjeru prostrane ravnice. Spram horizonta tekao je plavičasti vienac toskanskih bregova. Na srednjoj i najširoj terasi stajala je biela prizma vile. Činila se u zelenilu kao da je i ona jedna od tih velikih stepenica na strmini. Poviše nje zeleni se zidovi gustog stablja penjali spram neba kao nastavak te čarobne skalinate. Sve je cvalo, sve je bilo svježe: i tratina obrubljena šimširom, i zelene ograde ravno rezane, što su izrasle oko terasa, i ono cvieće, što je raslo na kamenim ogradama i u mramornim vazama, i grmovi četruna u golemim zemljanim posudama.

Svaka od terasa cvala je u drugom cvietu, iz svake je svietlila druga boja. Na najnižoj su cvale upravo trešnje ponad maslinika, cvali su grmovi penjalica, crvenili se bokori tamariska, plavile se potočnice u arabeskama krugova i pruga. Pred lovorom blještili su bouquēti razcvalih voćaka, a kroz stabla oleandra kriesilo se golemo grmlje azaleja.

Uistinu zastali smo na tim vratima, vrata su to, »kroz koja izilaze ništavi sanci«. Valjda bi tako i ostali začudjeni tom slikom, da nam se iza lovorova grma ne nasmije dobroćudno vrtlarevo lice, pa da nas ne pozove unutra. Brbljavi i veseli vrtlar poveo nas zelenom pričom. Prikazao nam crvenu vrtlarsku kuću, proveo nas nadkritim terasama u cvieću, sliedili smo stazama kraj podgradjenih šumaraka, gdje se koče Poseidon i Nereide. Ubrzo se naš vrtlar pretvorio u čičerona, te nam izpričao poviest te čarobne vile i poviest toga vrtlarskog majstorluka pod Fiesolama. Gospodar je vile neki na daleko poznati Američanin, koji već desetljećima živi na tom obronku. On piše velike i debele knjige — un grande filo-

sofo. Živi sâm medju svojim knjigama, star je, mnogo ne mari ni za vrt ni za cvieće — studia matematica. Kad puši svoju malu lulicu na loggi, mora čitva posluga prolaziti velikim prostorima salona na prstima; inače je dobar. Prije mnogo godina zidao je tu vilu zelenih prozora s loggiom pod stupovima za toga američkog gospodara po njegovim uputama i nacrtima neki englezki arhitekt, koji je u okolini Firenze za mnoge bogataše gradio jednostavne i elegantne vile.

Dugo razgledavamo vrt, penjemo se uza terase, šetamo čistinama. Iza mirta kroz otvorene lukove u zelenilu gledamo pod nama u daljini grad. Prostire se kao na dlanu u sredini cvjetne doline, kojom se bjelasa Arno. Slika se širi od Castella di Vincigliata nad Setignanom preko niza vila u lovorima i pinijama, preko poznate Böcklinove vile sve do Badije u prvom planu. To je golem i bogato izvezen gobelin. U središtu toga razcvalog saga strši ponosni znak Firenze — toranj Signorije. Oko njega su se sakupile crvenkaste mrlje krovova, kupola, tornjeva i šiljatih zabata. U tom su tkanju biele i žute pačetvorine različite veličine: to su palače, stare i nove, svietle i škure. Kao šavovi ćilima stoje stare gradske zidine sa svojim kulama, a kao veliki ornamenti izviruju crkve svojim trupovima. U dnu toga čarobnog vrta sasvim na kraju razcvalog voćnjaka, kud nas je proveo mladi vrtlar, smjestio se narančin gaj. Tamo je njegovo baršunasto zelenilo opremilo čitavu malu uzvisinu kao pozornicu. Bio je to pravi pravcati fantastični scenarij kvatročentskog teatra. Spremna je to pozornica, spremne su kulise u zelenilu, da pred njima ožive Polizianove stanze u tamnim likovima bolećivog Sandra, kojega »kist nije zaostao za Zeuxisovim«. Medju tim granama naranača mogao bi uzletjeti oboružan Amor isto tako, kako ga je Botticelli ugledao, kad je u tamnom lugu na cvjetnoj tratini postavljao mladoliku Veneru, u bieloj halji ogrnutu zvjezdanim plaštem. U takovu je istom lugu oživjela pod prstima Sandrovim medju boginjama boginja prava.

Svietla u svom sjaju, ona lebdi ne dotičući se gotovo poda. Zlatne niti njezine odjeće prate njezin pokret: nagnula je božica slična ili jednaka svima Sandrovim Bogomaterama svoju djevojačku glavu, gleda otužnim širom raztvorenim ve-

likim dubokim očima. Preliepom rukom daje takt; nije sama. Do nje Gratia vodi naga u prozirnom velu kolo; igra, pleše sa svoje dvie sestre. Bieli lanac njihovih gracilnih ruku ritmički se povija, dok se izpreplićу njihovi krhki i skladni prsti. Teku linije mladih oblika, zmijulje se, povijaju se, dižu se u živom ritmu, čvore se oko nabora; živi su to snopovi oko ritmiziranih vertikala. Tanke su te crte, kao da ih je majstor urezao diamantom. Na slici su važnije te linije od oblina i od šara, one uistinu nose čitavi ritam. U njihovim se krivuljama viju pramovi zlatnih kosa, kao da nadimlju i uzdižu malene grudi, spuštaju i ugiblju gotovo slabunjava ramena. Urezuju profinjene na poluzatvorenim usnicama jedva zamjetljivi osmieh, bilježe oble trepavice nad velikim vlažnim grahorastim očima, u kojima se blista zanos, predanje, a i sjeta.

Te oči govore, ne zna se pravo, da li je strah ili čežnja u njima? One zovu, kao da mole: Predajmo se sveobuhvatnom ritmu, upijmo u sebe svu smirenu i blagu ljepotu dana. A sutra i onako ne znamo, što nas čeka. Slutimo nemire, biedu, bolest, starost i smrt. Zato ne kvarimo lagani korak plesa, blagoslovljena neka je pjesma mladosti i ljepote!

Tik do kola mladih djevojaka uzpravio je »kapriciozni« Sandro strojan lik Merkura. Elegantan je to dječak. Svoju je nagost prekrio kratkim plaštem, na glavi mu zlatom izkićeni šljem, izpod kojega se prosuli tamni dugi uvojci. Opasan je krivim mačem. Mišići se njegova bljedolikog i elastičnog tiela sapeli kao u neki gotski oblik. Kao da se na čas zaustavilo u plesu pollajuoleskno tiělo, još njegovim oblinama struji ritam. Nervozna i preliepa ljevica pridržava podbočena na boku nabore plašta, kojim se poigrava vjetar. Desnicom podignutom razgoni mladi bog oblake, ili možda on predaje svojim kaducejom i samim oblacima takt.

Njišu se grančice mirta, ljuljaju se grane naranača, povijaju se cvjetovi tratinom, trepere njihove latice, jer se spustio s neba nasilni Zefir. Razpuštene kose, namrgodjen hvata u lietu izmedju grana pomamnim rukama presenećenu Floru. Razbarušio joj azurni vjetar vlasi, te se prosulo zlato na bjelokost grudi. Poremetio joj i prozirno velo, pa joj je

svojim dahom skoro oteo sve cvieće, što je božansko diete još u posljednji tren zadržalo zubima. Tako je još zaostao medju izpupčenim Florinim usnama krvavi crveni cviet i blieda drhtava anemona. Goni razmaženu drijadu bog, a ona se priklonila kao prestrašena zvjerka svojoj gospodarici — božici mladosti, božici proljeća — vječnoj Primaveri.

Boginja sviestna svog sjaja korača mlada, jedva se dotiče zelenog saga. Njoj su se u slavu izkitile poljane, livade i čitava ravan, humovi, lugovi i vrtovi; njoj u čast je sašla u gaj sama Venera, djevica-majka i svojom je blagom rukom pokrenula kor nimfa, da tako uzveliča pjesmom i plesom slavu triumfa. Padaju purpurne ruže — kiša cvieća, truse se i lepršaju zrakom latice, »cosi dentro una nuvola di fiori« kreće se pobjedni i nasmijani lik Primavere. Njezinu je ponosnu glavu Flora okrunila cvjetnom krunom, izpreplela joj svietle uvojke margaritama i ovila joj vienac anemona oko vrata. Svojom prerazličitim cviećem odtkala joj blistavu odoru, te ju i u struku povila cvietnim pojasom vitica. Odana i pokorna službenica Flora nabrala joj bliedoružičaste ruže i stavila gospodarici u krilo na plaštu, da uzmogne darežljiva boginja te darove prosipati putem.

Igra se prpošni vjetar skutima Primavere, mrsi na halji prozirne čipke propletene zlatnim nitima, odkriva prokšeni bog prozirne rukave. Raznosi cvjetove, što ih Proljeće razbacuje iz svog krila. Smieši se boginja, osmieh joj je i u svietlim zjenama, vesela daruje ruže, karanfilje i modre ružičke. Daruje cvieće, daruje radost. Sva je liepa i uznosita. Draga u cvjetnom kostimu čini se medju mladim družicama sama nekim fantastičnim cvietom, nekim čudnim znakom.

Jest, čudesni je to simbol, čudesna ga ruka stvorila, a još čudesniji duh u svom nemirnom snovidjenju ugledao. Preciozan i profinjen živi taj simbol vjekovima. Traje, i živ se nameće mašti i stvarnosti. I nije taj simbol samo neki dokumenat umieća, koji izazivlje zanos svih starih Englezkinja, ili možda neka dekoracija iz davnine tek najljepši primjer, što ga je kvatročento svietu dao, već je to uistinu najčudesniji poem, koji je uobće izpjevan u slavu Firenze, života, mladosti i ljepote.

Sred narančinog gaja oživio je taj čudesni poem na čas pred nama, prošla je boginja cvjetnim vrtom na strmini. Osjećao se njezin dah, nad nama su šumorili čempresi, suton se spuštao terasama. U njegovu je ruju bio taj vrt još čarobniji. Tinjale su boje cvata, toplom se koprenom prekrila zelena priča. Kroz tamno granje se žarila pod nama Firenza. Opoj bivao sve jači. Kad su se za nama zatvorila malena zelena vrata vile Balzi, poveo nas veselo bieli put niz strminu, niz vrtove, uz čemprese i pinije, uz cvieće, kud je prošla Primavera u svom triumfu.

LITERATURA: Vasari: Le vite. — Venturi: L'arte italiana. — Berenson: I pittori italiani del Rinasamento (Traducione). — René Schneider: Botticelli. — G. E. Mottini: La pittura italiana dai musaici a Leonardo. — Roberto Salvini: Botticelli.

ANTIKRISTOVA PROPOVIED

LUCA SIGNORELLI

(Iz putne bilježnice)

Kad nas je u Orvietu izbacio vlak, našli smo se pred strmom i tamnom masom kamenog briega, što se izpriečio pred nama poput kakvog ogromnog zidja, poput kakve gigantske kule. Kamene stiene tog nepravilnog lika izpele se spram razžarenog neba. Na toj suroj pećini, na tom prirodnom utvrdjenju zamjećuju se tek na rubu vrhom nekakvi maleni sitni zidovi, zidići, utvrde, tornjići i krovići. Te patuljaste zgradice, što ih je ljudska ruka podigla urasle su u pećinu, te se čine poput sitnih okamenjenih prirastlina na tom kiklopskom kamenu. Taj ogromni kamen je čitavo odvaljeno brdo, što pravo i ne spada medju pitome prodole i plodne padine same okoline.

Kao da je taj silni kamen dobacio netko, titan ili razsrdjeno božanstvo u svom biesu, da tim metkom satre svoje protivnike. I nije čudo, da o toj strmoj stieni govore davne priče. One kazuju i to, da se na tom mjestu borio sam sotona protiv Boga i da su upravo tu nebeske bojne i rajske divizije predvodjene arkandjelima pobiedile nečastivog i njegove čete. Pobiedjenog su nihilistu, velikog negatora i još većeg Lucifera sunovratile niz to stienje, a da se taj lučonoša i paklenski vladar više ne digne, poklopili su ga tom kamenom gromadom.

Na tom sotonskom grobištu, na tom velikom kamenom znaku gradili su od pamtivieka dvonožci svoje nastanbe i što je njihova vještina ubijanja rasla i postajala vjekovima tehnički sve savršenija, to je na toj pećini postajala sve tvrdja i jača gradina. Tako da je i danas gore grad i danas tamo milje ljudi po nekim malim rupicama, penju se po kamenju, silaze niz uzke ulice, marširaju po trgovima, trumbentaju, zvone, dapače i pjevaju i žive kao pravi gradjani današnjeg Orvieta. Mi ih odozdola jedva zamjećujemo, samo ih čujemo, jer je na te prastare bastione samoga Gospodina Boga dosta težko i danas prići. Na taj legendom obavijeni bastion diže nas po-

lagano žična željeznica, neka uzpinjača, što nas nosi cvileći i zvrndajući spram tamnih vrhova. Nosa nas kroz neke lukove od stare cigle, diže nas uz hridinu i mi se težko uzpinjemo, bolno zuji kolo uzpinjače pod teretom, jer je puna škatulja što plazi izmedju neba i zemlje na terasu samoga grada. U škatulji je vrlo živo, putnici se objašnjavaju, brbljaju, uzvikuju, dobacuju i toptaju nogama, kao da bi tim toptanjem htjeli ubrzati penjanje. U nekoj košari je počela i kokoš kvocati. Vrućina je nesnosna, debeli crveni mužjaci brišu još crvenijim rupcima tuste znojne vratove, da se nakon toga hlade tim svojim vratnim ukrasima. Bliedi i malašni kondukter pokušava u općoj buci objasniti nekoj košćatoj Englezkinji, da njezin obći Cookov tiket, koji vriedi za sve željeznice i za sve linije Europe, ovdje izmedju neba i zemlje ne vriedi, nego mora platiti vozarinu. Iza kondukterova tamnog lika širi se sve više vidik i dolina pod nama kroz prozor naše škatulje. Što se više dižemo, slika je sve preglednija i prostranija. Daleki se vidici otvaraju. Točno pod nama pruga, kojom smo došli, zaostali vagoni i maleni kolodvor izgleda kao dječja igračka, koju je netko zaboravio na kraju zelenih slogova i žutih polja. Nije taj netko dospio ni pokupiti one sitne kućice, što se biele i cakle na tom tmavom sagu sve do obzorja — i do onog plavog valovitog ruba bregova, i još daljih jedva zamjetljivih obrisa brda. Ta me je slika podsjetila na drugu jednu toliko dragu i na čas sam pomislio, da se penjem od sela Šulentića spram Alanovih greda na Velebitu, samo da su tu Liku preda mnom nekim čarobnim štapićem pretvorili u plodni kraj dobri demoni. Moje meditacije i sjećanja sred zvrndanja naše uzpinjače prekinuo je žestoki udarac. Pod tim udarom svi smo se u uzpinjači jedan drugom naklonili kao na zapovied. Gojazni i glasni gradjanin skoro je kod tog naklona zgnječio ozbiljnu Englezkinju. Bili smo na vrhu, bili smo u Orvietu.

Primila nas je velika prostrana terasa — prazni trg, pješčan i pust. Na toj žutoj plosi nije bilo ni ljudi, ni kola, ni samovoza, ni Vittoria Emanuela, ni Garibaldija, ni na konju ni bez konja. Doček je spremilo sunce i prašina i žega. Kako su se u sunčanoj omaglici pokazale na dnu tog praznog trga

ograde dvie ulice i neki prašni slabunjavi drvoredi, to smo krenuli u dvoumici kojom ćemo ulicom, onom kojom su krenuli i svi naši suputnici. Vladali smo se kao pravi putničari, prošli smo onim smjerom kuda i svi drugi idu.

Primila nas je prazna ulica, stare kuće, oronule opeke, čeljad u vratima i trgovinama. Iza ridjih zavjesa liene mačke i konačno svaka kuća, svaka izba, svaka rupa prosula je na nas svoj posebni miris. Nad nama po balkonima i čvrsto zatvorenim prozorima cvieće u najraznovrstnijim loncima. Stare limene konzerve i polupane benzinske kante nosile su uz zelenilo i crvene cvjetove još otrcane reklame. Sve su kuće gotovo jednake, nizke, većinom na jedan kat, malo naherene, stare su, vjekovna je patina učinila ih još starijim. Slične ulice, vijugaste vode nas do našeg cilja, do pred trupinu katedrale, koja se uzdigla na maloj zeleni trga u sredini čitave uzvisine. Gospoduje čitavim orvietskim masivom, njezina se veličajnost pričinja još većom, jer su pokrajnje kuće malene, one su se uvukle i sakrile do polovice u tlo. Kao da se srame i poniču pred tim kamenim kolosom, koji blješti u raznobojnom mramoru. Pružila se ta divot-zgrada tako, da pokazuje svoje bogato pročelje zapadu. Stiene toga gotskog hrama, izprutane su crno-bielim šarama, dok se samo pročelje šareni svim mogućim sjajem mozaika, zlata, bronce, šarenog kamena i raznobojnih pocaklina, tako da su se na tom opjevanom i mnogo puta opisivanom pročelju našle sve šarene boje čitave duge.

Raznovrstni mramori u prebogatom ukrasu, mramorni reljefi s vjekovnom patinom, brončani likovi u svom potamljenom zelenilu, čitave brončane skupine, zlaćani mozaik, šareno staklo gotskih ruža, sve se to splelo, sve se to povezalo u kićenu arhitektonsku cjelinu. Razkoš materije i bujnost oblika sjedinila je na tom spomeniku sve tri grane umjetnosti. Nastalo je djelo, za koje tvrde sve povjestnice umjetnosti, da je jedinstveno i da je pravo remekdjelo. Sigurno je, da to pročelje djeluje slikovito. Možda imadu i oni pravo, koji uzvikuju pred tim ukrućenim i blještavim šarenilom, da je to »oduhovljena materija — sam duh« i da je ta umjetnost tog pročelja »više nebeska, nego zemaljska«. Nu na mene ta

slikovitost nije nikad djelovala, meni se uviek to opjevano pročelje pričinjalo kaotičnim, a onaj skup svih mogućih tvoriva neskladnim. Nisam se nikad pred tim pročeljem mogao oteti dojmu, da je to neka velika uvećana obojena razglednica, i to od onih jeftinijih i neukusnih razglednica.

Nu to još ne znači, da u tom kićenom šarenilu, u toj bogatoj i pretrpanoj napravi nema prekrasnih pojedinosti, koje same po sebi znače naročiti sklad i naročiti izraz davnih ljepota, koje su zadržale ne samo trajnu aktualnost, već su i trajno djelovale vjekovima od svog postanka do danas. Da je tomu tako, dovoljno je uzpeti se sedmerim nizkim stubama od mramora na široku podnicu katedrale te uočiti četiri velika reljefa, što ukrasuju široke zidine pročelja izmedju trojnih dveri. To su velike kamene ploče, na koje su na sasvim pučki način izpisali znani i neznani majstori trecenta hudu kob ljudskog roda od početka svieta pa sve do sudnjeg dana. Medju tim majstorima spominje se i ime stvoritelja čitavog pročelja, a to je Vito Maitani. Spominje se i Pisani, nu nisu važna razna tumačenja arhivske gradje, koja se već pronašla, objelodanila i koja će se eventualno pronaći o tom jedinstvenom kamenom zapisu ljudske sviesti, važno je djelo što sugestivno uviek nanovo djeluje, prikazujući dramu čovjeka. Važna je ona posebna skladnost, što se izmedju grana i vitica akantusa izdigla iz kamene ploče čas grubo rezane kao zagonetni znak, čas mekano izvajana poput kakve čaške cvieta. Toj bujnoj životnosti slied je i red gotski, a sastoji se od niza oblika, što se redaju vodoravnim smjerom. Tako se čvore mlade i stare tjelesnosti, strojne i pogrbljene, skladne i prebite. Lica su im izražajna, pričaju radost, zanos, predanje, bol i patnju, a ponajviše stravu, stravu pred smrću i paklom. Jauci, krikovi i škrgut zubi ječe s toga tamnog kamenja. Jest, to su u stvari kamene ilustracije. Redovi likova jedan iznad drugoga pričaju stari i novi zavjet, dok proroci Sibile i andjeli tumače živo ljudstvu spoznate istine. Likovi nisu veliki i daleko su izpod naravne veličine, ali su zato nabiti svi nekom posebnom izražajnošću, osjećajnost ih je izvadila iz krutog materiala.

Danima i danima mogao bi se čovjek pred tim kamenim svetim pismom zadržavati i neprestano odkrivati nova čuda izraza i majstorstva. Stotina i stotina se tih likova reda u najraznovrstnijim pokretima. Pjevaju u tom kamenom koralu svetci i andjeli, deru se djavli, vape osudjeni, plaču matere nad svojom djecom, a vezani muževi zaklinju i proklinju svoj žalostni udes. Raj i pakao, život i smrt, tiha radost i divlji očaj, sve je to dlieto tih trecentista izmamilo iz kamena i sve je to tu na tim pločama u suncu pred nama. I danima bi se na tim istim pločama odkrivale nove izražajnosti, nove pojedinosti i nova iznenadjenja!

Riedka su djela u čitavoj povjestnici umjetnosti, koja su toliko bogata i koja su toliki utjecaj vršila na kasnije generacije. Izvela ih je čitava radna zajednica majstora. Većina je tih majstora bila iz Pise i iz Siene. Divio se njihovim djelima još prije 600 godina Giotto, zastajkivao danima tu pred tim skulptorskim čudom. Ti su likovi dalje živjeli u njegovoj sviesti, držao je Giotto, da su te skulpture najbolje djelo svog vremena. Na tim su razmjerno malenim reljefima obuhvatili uistinu gotski kipari većinu gotovo religioznih tema, izklesali su od Adama i Eve pa do samog sotone u dnu pakla većinu likova biblije i svojim dlietima urezali su povrh orvietanskih stiena smjer i put, kojim će poći gotovo čitava rana renesansa. Ovdje se je počela u gotskom ritmu izjednačivati osjećajnost samom racionalnom shvaćanju. Oblici su počeli poprimati skladnost naravnih i uravnoteženih likova. Ovdje je naznačeno, kako će se odkriti formula ravnovjesja izmedju osjećajnosti i intelekta te ostvariti ljepotu i sklad na novim osnovicama.

Ta nas je dragocjena kamena pričа s pročelja katedrale uvela kao kakva predigra u crkveni trobrodni prostor osvietljen naročitim sjajem. Kroz žućkasti prozirni alabaster prodiru sunčane zrake i ostavljaju po pločama poda zlatne obrise duguljastih gotskih prozora. To tajanstveno i prigušeno zlatno svietlo paluca u odrazima po stupovima, zidovima i nišama, gradi sasvim mistične dubljine u kojima tek iskri crvenilo vječnog svietla izpred slabo osvietljenih zlatnih žrtvenika. Dojam te razsvjete je neopisiv. Svietlo odsieva kroz izprutani

veliki i visoki prostor, kao da mistično tinja, jer ono tek gori jasnim i jarkim plamom kroz šare stakla glavnih prozora samog svetišta.

Kraj te zamamne igre svietla i prigušenog zlata medju stupovima, lukovima i stubama zaboravlja se na kipove, slike i oltare, ne privlače ni poznate freske o čudu krvave hostije iz Bolzene; ne promatra se ni čudesni relikviar, ni naslikane himne, kao ni veliko razpeće, što lebdi visinom te mistične prostornosti. U toj zlatnoj predji svietla privlači najjača šara, a to je svietlo iz nove kapele na desnoj strani glavnog oltara iz Kapele Brizio.

Nu pred tim svietlom zaustavila nas je rešetka, obično su sve ljepote iza rešetaka, tako je i ova u tom Bogorodičinom hramu. Nečujno se odnekale pojavio crni prignuti crkvenjak i bez pitanja i bez traženja otvorio rešetku ogromnim ključem. Zaječala su kod tog otvaranja željezna vrata, a kao jeka zacinkale su naše lire u crkvenjakovoj kesi. Konačno smo bili u prostoru, u kojem je ostvarena najsmionija slika čitave talijanske renesanse. U toj kapeli bili smo na cilju, jer prava svrha našeg pohoda u Orvieto nisu bili ni etruški grobovi, ni etruške vaze, ni gotske palače, ni duboki zdenac, ni kula, ni tornjevi, već je bila glavna svrha opet jedanput promotriti vizije Luke Signorellija, što tvore najvažniji dio ukrasa četverouglaste nadsvodjene kapele, koju je počeo oslikavati Beato Angelico. Njegov je rad nastavio i proširio u svoje životno djelo Luka iz Cortone, učenik Piera della Francesca.

Pred tim vizijama ostane čovjek prvi čas osupnut, silni zahvat što je u tom ciklusu čovjeka svlada i zapanji. Od slike do slike, od grupe do grupe, od tiela do tiela, kako oči naše primaju prikaze, raste čudjenje i divljenje. Kao da su se na tim zidovima oblikovale vizije Apokalipse i Dantea u jedno te proprimile opipljivu tjelesnost. Oblik je sažet, plastične su vrednote podcrtane. Prikazana tiela zadržavajući svoju naravnu funkcionalnost do one posljednje mogućnosti rastu u gigantske likove. Poput velikih znamena nose na sebi biljeg monumentalnosti.

Ciklus je to slika ljudske patnje — patnje ljudskog tiela. Ciklus je to slika neba i pakla, ciklus propadanja svieta i

uzkrisenje. Ciklus posljednjih dana ljudskog pokoljenja, Krista i Antikrista. Sve je to pokrilo svodove i zidove četverouglaste kapele. U kaosu likova, u spletu golih ljudskih likova tek malo po malo nakon prvog dojma nalazi oko strogi konstruktivni red. U modrilu svoda na oblačkom priestolju visoko je vladar Krist, Rex tremendae maiestatis. Isti mu je pokret ruke, kako će ga kasnije Michelangelo modelirati na posljednjem Sudu Sikstine. To je središte medju apostolima, patriarsima, učenjacima. Imperator s kuglom zemaljskom u ruci sudi neumoljivo. Pod njim se otvara dno pakla i plamene bujice gutaju čopore griešnika, a desno dižu se izabranici uz pjesmu i glazbu lete put plavih visina.

Dies irae — dan je suda, kako su ga vidjeli Ezekiel i vidoviti pisac Apokalipse. Signorelli prikazuje to odkrivenje redom na četiri velike freske. Na prvoj desnoj trube divovski andjeli, viju se zastave crvenih njihovih križeva. Zove taj glas, otvara se zemlja, dižu se grobovi, dižu se mrtvaci, dižu se kosturi, izvlače se iz rupa, poprimaju opet tjelesni oblik — dozivaju se prijatelji, nalaze drugovi, da one zle i grješne doskora na drugoj freski arkandjeli u oklopima po višoj zapoviesti gurnu u vječnu propast. Prihvaćaju ih krilati djavli, zeleni i ljubičasti, plamenih griva i stravičnih lica, potežu ih nemilosrdno u vječni oganj.

U to paklensko klupko začvorena su naga tjelesa, napetih mišica, izobličenih lica. U stravi i očaju izmiču biednici pred djavlima, što se deru, grebu, grizu, kopaju noktima oči i živu kožu. Gaze, biju, pale i sažižu kosu, trgaju uda poput srednjevjekovne divljačke vlasti. Kovitla se tako taj zbijeni pakleni čopor. Prteći osudjene na svojim ledjima lete kao aždaje ti vrazi te sunovraćaju svoje tuste žrtve, debele babe i ugojene mužkarce, u ždrielo vatre. Tome spletu divljine nasuprot stoji nebeski sklad izabranih skupina od začudjenog Adama i Eve do snažnih likova ljepotica i čilih liepih mužkića, što čekaju ulaz u empirij kao liepi kipovi na sunčanoj palestri. Korovi andjela nad njima pjevajući »Lauda Sion« sipaju cviće, sviraju na najraznovrstnijim glasbalima.

No prije tog uzkrišenja od mrtvih, prije te dreke paklene, kao i prije nebeskog sklada pokazat će se znakovi. I kad se

navrši vrieme, pustit će se sotona iz tamnice svoje, izići će da vara narode na sva četiri kraja zemlje. Dozvat će Goga i Magoga, da ih skupi za boj. Broj je njihov velik kao piesak morski. I djavla, koji varaše, naslika Signorelli na četvrtoj freski. To mu je i najbolja slika u čitavom ciklusu. Vidi se, da je upravo toj slici posvetio najviše brige i truda. I djavla naslika, kako propovieda narodu pred divnim gradom. Skupio se narod, sami poznati dobri i zli. Tu je Borgia i Baglioni, Vitelli i Petrucci, Malatesta i Bentivoglio, sve sami gospodari gradova i ljudi. Medju njima su umnici i pjesnici Dante i Petrarca, Pinurichio i Rafael i mnogi drugi. Svi slušaju tog Antikrista u pravoj pravcatoj spodobi Krista. Stoji taj lažni usrećitelj na podnožju i govori plameno množtvu, a pred njim zlato i opet zlato, kojim zaludjuje duhove. Zavodi, mami, obećava, zapovieda, iza njega šapće mu Crni demon s rogovima priču o zemnom raju. Zinuo Krištofor Kolumbo, slušaju ostali pažljivo i napeto lažnog proroka, iz čijih usta progovara Lucifer. Jer taj Antikrist, koji glumi Krista, on u pozadini slike tvori čudesa, gradi hramove, nastanbe i utvrde, izcjeljuje bolestne, tješi i naplaćuje otetim zlatom jadne, uzkrisuje svojom tajnom moći i same mrtve. On, Lucifer, vlada svojim zlatom, on je moć, on je sila. On je znanje, drzkost, on vodi, upravlja kohortama. On poznaje samo svoju silu. Ugrabljenim zlatom hucka čovjeka na čovjeka. Njegove gromke rieči zvuče kao istina, a laž su i njegova moć raste, rastu njegova zemaljska dobra. Krvavi tragovi bilježe njegov uzpon. A demon se rogati iza njega paklenski ceri. Sve dok se osili toliko, da se vine put azura, da pobiedi svojim krvavim četama i svojim stravičnim oružjem materije i samo nebo.

Tad sidje plameni andjeo i surva toga letećeg lažnog Krista. »Zvijer, koji si vidio, bješe i nije«. I djavo, koji varaše, bi bačen u jezero sumporito i ognjeno. Smrtne zrake umoriše ohole plaćenike, razbojnike i kićene vojnike, sljedbenike lažnog proroka. Sve to zbivanje pred novim Jerusalimom iz prikrajka slike gleda majstor Luka iz Cortone u društvu Beata. Dostojanstven je u svojoj preliepoj halji, promatra sviet uokolo. Tako je sebe sam naslikao stvorivši možda jedan od najizražajnijih autoportreta, koje pozna poviest umjetnosti.

Na ulaznom luku kapele kao spona tih fresaka o sudnjem danu naslikan je konac svieta. Zaljuljala se zemlja i bi sievanje munja i gromova, i bi veliko tresenje zemlje, gradovi razdieliše se i padoše. I svi otoci pobjegoše, i gore se ne nadjoše. I postaše ljudima rane zle i ljute, i posta krv kao od mrtvaca; potamni sunce i zarumeni se u kolobarima dima kao nagoreni ugalj. Dažd i grad iz tamnih oblaka zapljuskaše zemljom, nebom se prolomiše mjesec i crni planeti, a zviezde survaše se na uzbibanu koru zemaljsku. Nad prestravljenom gomilom slomiše se zidovi, srušile se kuće i popucaše stupovi. »Dies irae« širom sije propast pobiedjeni krilati rod djavolske pasmine. Ubijaju crni traci smrti iz njihovih ralja. Padaju starci, klecaju noge mladićima, bježe sumanute žene, s razplakanom djecom u naručaju. Svi izbezumljeni, spleteni, jedni preko drugih traže uzalud spas. U toj panici, u tom vrtlogu oblika jedino su mirni proroci, što pokazuju u tom kaosu na znak spasenja, što je na vrhu luka. Taj potresni konac ljudske tragedije promatra Empedoklo izvirujući iz svoje linete donjeg obrubnog ukrasa. Podnica su naime čitavom ciklusu tih slika kvatrocentistički ukrasi. U tim ukrasima je i Lukan, a naravno i Dante i Vergil. Kraj njihovih portreta medju viticama naznačene su jednom bojom modelirane scene iz jedanaest pjevanja Danteova Čistilišta.

To je ukratko misaoni sadržaj Signorellijeva odkrivenja. Trečenteska antiteza Krista i sotone, dobra i zla, materije i duha proširena je ovdje, dana joj je nova forma. Uistinu, bitna tema svih tih slika i nije drugo već nagi lik ljudski. Ljudski stroj, golo tielo u pokretu i u snažnoj akciji prikazano stvarno i anatomski vjerno u savršenoj umjetničkoj obradbi jest novost majstora iz Cortone. To nago ljudsko tielo do njega nije nijedan slikar umio tako snažno i konstruktivno nacrtati. Najopasnija skraćenja i najteži pokreti za njega su bili tek obična potreba. Monumentalnost i mir nosile su figure Giotta, Massacia i Piera della Francesca, njegova učitelja, ali ta njihova monumentalnost bila je ujedno i ukrućenost i stabilni mir. Naprotiv, čudo je Signorellijeve umjetnosti upravo u tom, što je on u najvećim pokretima uspio tu monumentalnost zadržati, što više, jedinstveno je ta monumentalnost prove-

dena, da li je crtao samo jednu figuru ili grupe ili čitavi vrtlog ljudskih likova. Znalački je odkrio tajne zakone ljudskog tiela i tjelesne konstrukcije, te ih potom majstorski primjenjivao. Odkrivajući te tajne zakone spoznao je njihov sklad. Zato i jesu njegove grupe ritmički komponirane. Forma mu je glavno. Postupa, kad slika, kao i svi Toskanci, da modelira sve obline kao kakav skulptor. Boja mu je podredjena. Prije svega genijalan crtač. Strastveno crta kroz čitav život. Poznata je ona anegdota o njemu, koja priča, kako je crtao čak i mrtvo tielo svoga vlastitog sina.

Forma, invencija, izraz te arhitektonska gradnja njegovih slika djelovala je rano na Michelangela. Bez Signorellija ne može se zamisliti taj gigant obće umjetnosti ni njegova Sikstina. Michelangelo kroz čitav život ističe gotovo svakom zgodom znanje i umieće Signorellija. Razumljivo je, jer je Michelangelo u njemu, osim velikih umjetničkih kvaliteta, našao i sličnu prirodu. Melankolija Michelangelova našla je u Signorellijevim slikama svoju posestrimu i družicu. Terribiltà i melanholija dotiču se i u Signorettijevim slikama.

Taj majstor snažnih i izražajnih likova bio je i velik pjesnik, koji je sanjao čeznutljivo ljepotu. Njegova snažna tjelesa i izražajna lica dozivaju svojim pokretima te medjusobnim odnosima u sjećanju upravo u toj kapeli medju tim apokaliptičkim vizijama Lukinu ponajviše poetsku sliku, a to je njegov »Pan«, njegov sutonji san, rodjen od melankolije izmedju svietla i sjene. Pan veliki Bog!

U stvari je ta apoteoza Pana puna patosa. Sjećanje na to duboko proćućeno djelo kao da komentira njegove apokaliptičke vizije. Stoluje taj Bog na kamenom priestolju, tamna mu je put poput bronze, u sjeni je, sav tajanstven. Apolonsko lice puno je bolne sjete i velike čežnje. Iz zasjenjenog božanskog lica biele se tek bjeločnice. Iznad glave tog liepog mladića svietli se srp mladjaka. Mjesec kruni tako tu ljepotu, dok čitavo divno tielo metalno odsjeva. Noge su te čile mladosti, kozje, u ruci mu pastirski štap — žezlo i siringa. Lik u kojem se veže divljina i umilnost — ni sotona tame i pakla, ni Bog svietla i raja, već tajno Božanstvo sutonske čežnje, Božanstvo sjete istodobno i ljepote. Do Luke

takvo Božanstvo nije još ljudska sviest uobrazila. Kraj Pana uokolo stoje i tamne i svietle prikaze. Njihovi su postavi suprotni, križaju se diagonalno označujući prostor.

Predivni simboli ljepote i mladosti su svietle: figure mladog nagog pastira i mlade nimfe. Nasuprot njima osjenjeni pognuti pastir tik kraj Pana i podštapani oronuli starac sprieda su neke ruke personifikacije mudrosti i starosti. Vezu izmedju svietlih oblina i onih tamnih tvori polurazsvjetljeni goli mužkarac, što je polegao podno priestolja Pana sasvim sprieda. Tim je razmještajem nastala skladna cielina, a iza te arhitekture oblina, što su kompoziciono medjusobno uslovljene, otvara se pogled u dubljinu, koju izpunja fantastična krajina, u kojoj su likovi nimfa i pastira čas osvietljeni, čas u sjeni, manji su ti likovi, a kao da ponavljaju geste i grupacije onih glavnih u prvom planu.

Nad tom krajinom gasne ruj neba medju ožarenim oblacima. Tih i miran je taj suton. Izmjenični ritam svietla i sjene melodično spaja metalne odsjeve i preljeve. Zlaćane boje puti variraju od bjelokostnog svietla do tamne zagasite opaljenosti oblikujući svojim preljevima obline, tako da se na tom velikom simbolu čitavog kvatročenta ostvaruje tajanstvena glasba oblika. Melankolični je pjesnik ostvario jednokratno i jedinstveno djelo, kao veliku sintezu ne samo svoga životnog djelovanja, nego sintezu cjelokupnih napora generacija prije njega i poslije njega u oblasti ljepote. Oživjela je velikog Pana strastvena i fantastička priroda Luke izmedju svietla i sjene i pomirila u sjetnom izrazu nemira, patnje i očaja stvarnih vizija.

Ta je ista priroda žedjala i tražila radoznalo na lješinama zglobove, kosti i mišice, promatrala lubanje i crtala obješenjake, spoznala je ne samo funkcije tih mišića i tih zglobova, već se zagledala i u samu bit: slušala šaptanja demona i razumjela laž i lažne proroke, čula Antikristovu prodiku i sve slične propoviedi. I konačno kao posljednje priznanje zacrtala je ta ponosna priroda, taj divlji temperamenat trpki prezir i melankolični pogled u svoje vlastito lice, kako to pokazuje njegov vlastiti lik usred stotina i stotina likova njegove nenadmašive imaginacije.

Kada smo kasno popodne ostavljali Orvieto, upravo je sunce posljednjim zrakama žarilo zlatno pročelje katedrale. Na tamnom masivu orvietske klisure iznad grada kao da je gorjelo u dragocjenom relikviaru crveno nemirno svietlo; nas je naš put vodio dalje vijugavom cestom kroz tmave zelene prodole spram zapaljenog neba u blagi i tihi suton.

LITERATURA: Vasari: Le Vite. — Berenson: Luca Signorelli Das Museum II. 1897. — Venturi A.: Storia dell'Arte italiana. — Venturi A.: Luca Signorelli. — Ugo Ojetti: Luca Signorelli. — Elie Faure: Historie de l'art.

OBLIK I MISAO

LEONARDO

Na putu od nesviestnog do sviestnog nastaju, traju i nestaju sve naše spoznaje. Na tom istom putu kreću se sva ostvarenja oblika i misli naših — od najprimitivnijih početaka do najkompliciranijih realizacija ljudske sviesti: od prvih početaka, kad je ruka dvonožnog sisavca sviestno zacrtala reze u krutom materialu i time ostvarila znamen — oblik, odredivši sebe, svoj ja spram vanjskog svieta, pa sve do onih faza, kad je ta ista sviest, taj ja ostvario misao o tom obliku, misao o svietu pojava te konačno na daljnjem putu ostvario novu prirodu — umjetnost.

Iza krhke i slabe olupine ljudske lubanje u krivudastoj sivkasto-žutoj moždini dugo je zorio na temelju osjeta i najjednostavniji znamen; dugo su se tamo oblikovali kroz lance pokoljenja oblici, da se razrastu u predočbe, pojmove i misao, te da se vinu pomoću osjećanja i mašte od posebnog do općenitog, od poimanja konkretnog do abstraktnog. Na tom uzponu kroz kaos naša sviest, naš ja, ponajviše imaginaran i u isto vrieme ponajviše neposredno jasan ostvaruje zrenjem sviet pojava — sviet oblika. Isti taj ja, ista ta naša sviest, ponajviše imaginarna istodobno ponajviše neposredno izvjestna ostvaruje intelektom pojmove i spoznaje.

Iz tog protuslovlja imaginarnosti i neposredne izvjestnosti našeg ja traju, nastaju i nestaju misao i oblik, intelekt i intuicija, znanost i umjetnost. Prema tome su znanost i umjetnost različite, ali istodobno uzko povezane. One se dotiču i dodiruju pogotovo na područpu estetskom.

U početnoj su fazi ljudske sviesti znanost i umjetnost jedno. Zato svaki primitivac kao i svako maleno diete misli početno slikom, i u njegovoj je sviesti oblik i misao jedno. Kasnijim se razvitkom sviesti znanost i umjetnost razilaze, i često su kao u protivnosti; ali u svojim vrhovima ne samo da se dotiču, već su opet jedno kao konačna spoznaja onih kri-

stalnih jasnoća, do kojih se ljudska sviest može dovinuti nad mutnim i maglenim kaosom našega bivstva.

Rieč je o Leonardu da Vinciju. Iza njegove krhke i slabe olupine lubanje rasle su spoznaje i protuslovlja: najveće imaginacije i najveće neposredne izvjestnosti. Na njegovoj izražajnoj glavi, kako to pokazuje njegov starački autoportret, krijesila je izpod gustih obrva u dubinama osjenjenih očiju živa sviest. Iz tame osjenjenih očiju ta je ista sviest prodorno upravljala zrake kao velika ticala, da takne, da upozna, da shvati pojave. U tim je očnim udubinama svietlilo zrenje, ono najčistije primarno i primitivno, istodobno duboko i jako, gonetajući i prozirući misterij pred sobom; i dok se iza svedenih ploha Leonardova navoranog čela izvijao oblik, rasla je i misao. Iza njegove ozbiljne i namrgodjene maske, naličja nekog božanstva, lica mislioca i fantasta, iza nabora lica, što ih uokviruju valoviti uvojci i što ih je intenzivna misao neprestano budna i živa modelirala kroz jedan čitav život, dotiču se intuicija i intelekt. U posljednjim spoznajama postaju oni jedno. Oblik i misao stapaju se i ostvaruju jednu od ponajvećih pojava ljudske sviesti, ne samo one ljudske sviesti, koja predočuje vrh talijanske Renesanse, već ostvaruju jednokratnu grandioznu pojavu čitavoga ljudskog roda. Leonardo je u stvari jedna od najrjedjih i najsvietlijih sviesti svih doba.

Usporedimo li tu riedku sviest i njezin uzpon s uzponom ljudske sviesti, koju je Dante svojom »Božanskom glumom« ocrtao kroz plamene okruge pakla, kroz krivudaste staze sutonskog purgatorija u svietli empirej, u stapanje s najvišim bićem kao uzlet ili liet u nadzemaljsko i abstraktno čiste absolutne ideje, tada nam se dizanje i uzpinjanje sviesti kroz životno djelo »božanskog« Leonarda prikazuje sasvim drugčije. Dok se u Danteovoj glumi diže sviest kao sredovječna po hierarhijskoj ljestvici velikog Akvinca do nebeskih sfera, protivno se vrši uzpon kod Leonarda vlastitom snagom spoznaje. Diže se spoznajom prirodnih zakona, napušta se spekulacija abstraktnih poimanja, probija se sviest kroz klance i stranputice realnih oblika, da stvori novu sliku o svietu. Na tim se stranputicama pred Leonardom otvaraju novi horizonti, a iza okuka visokih stiena neprohodnih vrleti kroz guštare

na visinama, kud se još nije ljudska misao zaletiela, otvara se daleki vidokrug. Kod Leonarda se ne provlači više sviest kroz simbole i abstrakcije, ona konkretno spoznaje, pipa, gleda, sudi, ocjenjuje, sluša, imaginira, pamti, sanja. Sanja, konkretno daleke i maglene želje ljudskog roda; tako sanja konkretno realni liet čovjeka.

Zbog toga su Leonardu potrebna sasvim druga sredstva, sasvim nova, do njegova vremena još nepoznata. Potrebno mu je produžiti osjetila, da uzmogne spoznati što više, što bolje sviet pojava. On istina prodire svojim pogledom »sine lassitudine«, kako sam izriče, u oblike naravi, ali mu nedostaje oko; on treba spravu, da vidi dalje od onoga, što jednostavno oko može obuhvatiti. Stvara dogledalo, odkriva zakone optike. Promatra mjesec i sunce i zemlju, te u svojim bilježkama označuje miene i pomrčine. Promatra i bilježi grandiozne alpske formacije, crta prodole i bregove, jezera i rieke, upravo snima na svoje papire koru zemaljsku, da na njoj povuče crte kanala, da osuši močvare i bare. Prati tok rieka, proučava gibanje i tlak vode, crta valove i virove, da odkrije sile i da njima zavlada. Pažljivo čita krivulje, što ih je na pjeskovitim lagunama zapisalo srebropjeno more, bacajući se svojim valovima, mjeri plimu i osjeku, osluškuje veliki ritam prirode. Traži u njoj istinu i božansko počelo i kliče taj čudesni slikar: »Slikarstvo je znanost. I ta je znanost božanska, koja čini duh slikara sličnim duhu božanskom, jer slobodnom svojom voljom ostvaruje životinje, biline, krajine, poljane, ruševine i raznovrstna mjesta i prostore . . .«

Leonardo promatra i prati borbu elemenata, bilježi vihore i usred olujnih virova, bujica i poplava ostaje hladan promatrač. Sliedi divlji let oblačina i u njihovim prilikama imaginira uviek nove oblike. Sa svakim novim oblikom kao da raste njegova čežnja za spoznajom, kao da mu svaki novi oblik jedino služi, da bude stepenica za više, za drugi oblik, za novu misao.

On sam govori: »Tu radoznalost i volju ne zaglušuje buka olujnog mora izmedju Scile i Haribde, kad ga bije biesni sjever, šibajući zapjenjene valove, niti ne tutnje toliko Stromboli i Mongibello, kad njihovi sumporni plamenovi kidaju

svojom silom brieg, otvarajući sebi put i kad rigaju zrakom kamenje, zemlju i svesilni oganj; niti ne zaglušuju tu radoznalost tada, kad užarene rupe Mongibella bljuju nesavladivi elemenat, izbacujući ga iz svoga ždriela . . . sve me to ne može zaustaviti, da ne bih bio gonjen neutaživom željom i žudnjom vidjeti veliki splet različitih i neobičnih oblika stvorenih od umjetnice prirode.«

Njegova je to izpovied, koja zvuči kao kakav danteovski prikaz bez rima glazbenih tercina:

»Takav sam se prikučio mrkim stienama i eto me pred otvorom velike pećine; tu sam zastao donekle u čudu i neshvaćanju onoga, što je bilo preda mnom. Prignut, sav napet poput luka, podupro sam se rukom o koljeno, a desnicom zasjenio spuštene i pritvorene vjedje. I stalno sam se zagledavao desno i lievo, ne bih li uočio, da li se razabire nešto unutra u tmini. Tad se u meni javilo dvoje: strah i radoznalost; strah zbog groze tamne i duboke špilje, i želja, da vidim da li tamo u dubini ima nešto čudesno.«

To čudesno u prirodi shvatiti bila je nesavladiva želja Leonardova. Odkriti u tom čudesnom na temelju opažanja zakone, ostvariti u tu svrhu strojeve, pomagala i prerazlične alate, kojima će se približiti rješenju zagonetke, kojima će izmjeriti i odrediti smjerove i putove svog iztraživanja. Ostvaruje kompase, mjerila, jer Leonardo mjeri zemlju, postavlja formule, kroz koje naslućuje i predviđa čitav niz spoznaja, koje će tek kasnija pokoljenja utvrditi kao nepobitne istine. Taj izrugivač astrologa i obskuranata u noćnim urama kraj slabog žižka prati i bilježi putanje planeta i pridaje svoj tribut spoznaji sunčanog sustava. Bavi se kroz čitav svoj život matematikom, geografijom i geologijom. Onom istom budnom pažnjom, kojom promatra zviezde i zviježdja, iztražuje krivulje na okaminama izginulih životinja. Te iste krivulje, gotovo isti ritam gleda na cvjetnim žbunovima; crta i crta dane i dane rasline, drveta, stabljike, lišće, pupove i cvjetove. Nastoji upoznati organički rast. Upoznaje jedan od prvih način, kojim se biline hrane, a na stranicama njegovih razasutih bilježnica postoje prekrasni crteži bilina i cvieća.

Leonardo je shvatio, iztražujući prirodu i spoznavajući prirodne zakone, mehaniku kao srž i osnovu svake znanosti. Matematika mu je pomagalo kod konstrukcije strojeva. U geometriji postavlja zakone, koje primjenjuje u vezi s drugim spoznajama u svrhu gradje najraznolikijih strojeva. Poneki su od tih projekata već tada izkorišćeni, a poneki su se tek u kasnijem razvitku, u današnje doba pokazali u osnovi i zamisli podpuno izpravni. Leonardo je zamišljao dizalice, pokretne mostove, različne hidrauličke strojeve, tkalačke stanove, brane, što više i jednu vrst propelera, podmornicu, strojnicu, borbena kola, nove topove i mužare za obranu i navalu, raznovrstno orudje, goleme katapulte i fantastične prodorne bacače ognja. A čini se, da ga je od stotine tih prerazličnih projekata ponajviše zaokupljala misao o stroju, kojim bi se čovjek vlastitom snagom, snagom svojih mišica vinuo spram neba i osvojio zračne regione.

Čovjek-ptica! Godinama je on promatrao liet raznovrstnih ptica, bilježio njihove pokrete kod uzleta, kod lieta s vjetrom i opet kod spuštanja.

Proučavao je taj liet u svim fazama kod velikih orlušina kao i malih pjevica i šišmiša. Godinama je secirao tiela ptičja, razglabao mišiće, koji pokreću krila, precrtavao strukturu njihovih krila i konačno na temelju svih tih opažanja, crtanja i utvrdjivanja konstruirao sam krila. Novi Ikar! Proročanske su rieči njegove: »Odtisnut će se po prvi put velika ptica, zadivit će se svieт, glas će o tom proći kroz sve zapise, a za vječnost proslavit će se ono gniezdo, koje ga je rodilo!«

Leonardove su se proročke rieči izpunile; — velika je ptica uzletjela preko oceana i kontinenata i svakim danom leti savršenijim i bržim strojem, nego što je to mogao i sam Leonardo snivati ili zamisliti. No taj vidoviti Ikar ljudske sviesti mogao je još manje zamisliti, da će toj velikoj ptici biti gotovo glavna svrha njezinog lieta razaranje i smrt, da će taj fantastični stroj golemih kreljuti ujedno postati upravo nenadmašivim sredstvom ubijanja tisuća i tisuća pozemljara. Leonardo to nije mogao nikako zamisliti, jer je on znao i osjećao u pravom smislu humanitet kao jedan od najvećih humanista. Poznavao je značenje i vriednost ljudskoga života.

Izričito kaže na kraju svojih ingenioznih crtarija o ustrojstvu ljudskog tiela:

»Ti, čovječe, koji vidiš u mojem djelu čudesna ostvarenja prirode, prosudi sam, kakvo je zlodjelo osakatiti to predivno ustrojstvo čovječjeg organizma, ili se zamisli u to, da je najveći zločin uništiti život čovjeka, onog istog, čije ti se tjelesno ustrojstvo čini umjetničkim djelom čudjenja vriednim; promisli još k tome, da je takvo ubijanje i uništavanje te predivne strukture uništenje duše, koja u njoj boravi, i zaista, kakva god bila ta duša, ona je božanska; zato ostavi je, da stanuje u svom tielu na svome pravom mjestu; i nemoj da tvoja srčba ili zloća ubija takav i toliki život, jer zaista, tko ne štuje života, nije ga ni sam zavriedio.«

To su misli humaniteta, što su se radjale kroz čitavu Italiju rane i kasne Renesanse, a pogotovo u onom prostoru, kojemu je žarište bila Firenza. U to doba nije to bilo samo neko štovanje života, već se je u to vrieme sam život izdizao i objektivirao svom svojom silom u sjajne i velike oblike, jednokratne i jedinstvene u čitavoj poviesti umjetnosti. I kad bi htjeli predstaviti sebi onaj svesilni zamah, što ga ima čitav period talijanske Renesanse, najbolje je, da sebi predočimo lik Coleonijev od Leonardova učitelja Verrochija, jer taj lik nije samo običan brončani kip jednog od talijanskih condotiera, već je veliki simbol — ukrućena u oblik i misao i zamah same Renesanse: Napried, samo napried za idejom višeg, jačeg i ljepšeg ljudstva! Napried za idealom humanizma, bez okretanja lievo ili desno. »Non si volta chi a stella è fiso.« Ne okreće se natrag onaj, tko ide za svojom zviezdom, kako je to i Leonardo izrekao i zapisao.

Na tom su simbolu, kojemu je condotier tek pretekst, sudjelovale kod rada i ruke Leonardove. Ta gdje je mogla izvanredna darovitost mladog nelegitimnog sina ser Piera da Vinci drugdje naći pogodnu sredinu za svoj razvitak, nego u botegi messer Verrochija! Kao da su se tamo u toj radioni sastale one ponajbolje tradicionalne smjernice firentinskog umieća: sve tamo od Giotta preko Massacija do Donatella, učitelja Verocchijeva. I u toj botegi, koja je bila nedaleko od botege Botticelija mogla je stvaralačka intuicija Leonardova

izoštriti njegovu inteligenciju, da se ostvari izraz novih misli i novih oblika.

Ta novost, koju je nosio Leonardov duh, očitovala se već i u onim stvarima, na kojima je Leonardo kao učenik negotovi kalfa pomagao Verrochiju, tako kod prikaza »Krštenja Kristova«. Na toj slici Verrochijev način očituje oštra gotovo skulptorska obradba oblika, istodobno precizna linearnost i neka tvrdoća, koja je značajna za čitavu firentinsku školu, a nalazi se u djelima Polajuola, Botticellija i Pier Cosima, koji je sudrug Leonardov u Verrochijevoj radioni. Sasvim je drugčija obradba na lievom krajnjem andjelu. Uz sasvim preciznu crtariju na toj je andjeoskoj glavi oblik umekšan, kao da je oko nje atmosfera drugčija nego li oko drugih oblika na toj istoj slici. Uzrječica Leonardova, da je žalostan onaj djak, koji ne nadmaši svog učitelja, na toj je slici potvrdjena. A anegdota pripovieda, da je Verrochio za vazda odbacio kistove i slikarstvo, kad je vidio, da je mladi Leonardo izveo boljeg i življeg andjela na njegovoj vlastitoj slici.

Taj mladić iz sela Anchiana na padinama gradića Vinci nosi od svog početka sve značajke pravog Toskanca, kao da mu je rodni krajobraz, jasan i čist u svojim obrisima u neku ruku uvjetovao bistrinu i lucidnost u razsudjivanju. Leonardo je prvi, koji jasno vidi razvitak firentinskog slikarstva izpravno u njegovoj organičnosti. Sasvim kritički iznosi, »kako će onaj slikar sasvim slabo slikati i malo valjati, koji od drugog slikara s tudjih slika preuzimlje oblike; naprotiv kad te oblike uči i uzimlje iz prirode, njegov će rad donieti ploda.« Kao primjer te velike istine navodi slikare poslijerimskog perioda, koji su oponašali jedan drugoga, te je umjetnost tad od perioda do perioda propadala. »Poslije takvog stanja propadanja pojavljuje se Giotto Firentinac, rodjen u osami planina medju kozama i ovcama, i on izučava oblike prirode, te ih nenadmašivo unosi u svoje slike, jer nije htio oponašati svoga učitelja Cimabua. Poslije kad su njega i njegov rad nasljednici oponašali, opet nije umjetnost napredovala, dok nije Massacio trgnuo umjetnost napried i stvorio savršena djela, obraćajući se majstoru majstora, a to je priroda.«

Tako govori Leonardo, tako i radi. Takvo je »Navještenje«, koje je još izradio kod Verrochija. Studij naravi vidljiv je u svim oblicima. Prije nego je počeo Leonardo samu izvedbu bilo koje slike, crtao je čitavu seriju savršenih nacrta svih onih oblika, koji su mu bili za slike potrebni. Iz tih je crteža izabirao one najznačajnije i unosio u svoje radove.

Svi su ti crteži izvedeni lievom rukom, kako su i pisani gotovo svi njegovi zapisi, koji su još k tome pisani obrnuto od lieva na desno, te se mogu čitati tek zrcalom. Tako je naime zapisivala njegova fina gotovo ženska ruka u bilježnice sva njegova golema izkustva i njegovo upravo enciklopedijsko znanje. Te bilježnice nisu se sve sačuvale, a još manje su se sačuvali svi listovi pojedinih bilježnica. Razasuti su danas po čitavoj Europi, a ima ih preko 6000. Prema bilježkama bilo ih je preko 20.000. U tim sačuvanim i preostalim kodeksima toliko je toga, da nedostaje gotovo jedan čovječji viek, da sve to temeljito prouči, što je tu nagomilano iz gotovo svih područja ljudskog znanja. U tim su kodeksima ujedno najvažnije crtarije, koje čine i glavni dio njegova likovnog djela; nesumnjivih njegovih slika vrlo je malo sačuvano, ali zato nesumnjivi njegovi crteži govore mnogo snažnije i točnije o svemu onome, što je taj sveobuhvatni duh ostvario i što je htio ostvariti. Prispodobimo li tu veliku zbirku crteža, raznoliku po prikazanom sadržaju, a nedjeljivu po svom likovnom izrazu, drugim crtežima, naći ćemo, da se Vincijev crtački opus odvaja i izdiže nad sve ostale crtarije. U njemu ima nešto posebno; taj je Leonardov crtež primitivan i jednostavan, ali istodobno skladan i dubok. Kao da iz svakog lista struji neka sugestivna draž, kao da to i nisu neke predradnje — studije, već je svaki u sebi zatvoreno umjetničko djelo.

Ta se sugestivna moć širi sa svih slika Vincijevih, ali naposē s »Adoracije triju maga«. U običnom smislu to nije slika, već veliki crtež, izveden uljenom bojom u nekom smeđjem clairobscuru. Rad nije dovršen, ali upravo ovakav, kakva ga je ostavila Leonardova ruka, možda je jedna od najbogatijih kreacija Vincija. U toj ranoj slici je podpuno izražena novost i novi način shvaćanja i izražavanja. Mnogo

je puta isti motiv obradjen u firentinskom slikarstvu. Slikali su taj poklon kraljeva malenom Djetetu i Gozzoli, i Lippi, i Ghirlandajo i Botticelli. No kod svih tih uza slični razpored grupacija, kao i kod Leonarda, nema one tajnovite atmosfere. Nema onog čudesnog kretanja, onog dramatskog nemira, što kruži oko jedne mirne i svietle prikaze. Na tom se prikazu ne odvija ritam samo širinom i visinom, već se ritmički sklada dubinom. Dominanta je treća dimenzija na bogatoj skali svietla i sjene. Iz polusvietla rastu figure i perspektiva je postignuta tonskim vrjednotama.

Na tom je načelu uklopljen i uskladjen svaki detalj: Teče i struji u polusvietlu tek naznačena živost od malene djece preko mladića, jahača do starca, od arhitektonskih oblika do oblika terenskih, biljnih i životinjskih, da se izgubi pram dalekih brda u nedogled. Upravo to, da ta nedovršena slika pruža u svom negotovom stanju sugestije mašti gledaoca, čini ju posebno privlačivom. U stvari to nije poklon triju iztočnjačkih vladara i skupine pastira Djetetu, kakvih ima umjetnost na tisuće, već je to na ovoj drvenoj plohi prikazan jednokratno poklon čitavog životnog strujanja svojem počelu. Tu je ostvarenje samog procesa stvaranja. Da to nije moglo biti dovršeno u onom običnom smislu, tumači ponajbolje sam Leonardo: »Kad izvedeno djelo nadvladava htijenje onoga, koji radi, tad je taj malo učinio; naprotiv kad htijenje i ocjena nadvladava djelo, takvo se djelo nikad ne prestaje usavršavati.«

U toj želji za savršenstvom, koju nije moguće nikad zadovoljiti, postoji glavna i bitna crta Leonardove prirode. Tu je i srž njegovih djela, koja sva od reda imaju značajke nedovršenosti, jer su te sve njegove realizacije veliko htijenje izraziti neizrecivo, i zahvatiti onaj bezkrajni ritam neprekinutog životnog toka. Stoga postoji živost i izraz u negotovim Leonardovim slikama. Tako je i vatikanska »Sv. Jere«. Sred tamnih pećina odsieva na toj slici pokret ćelavog starca, što se bije pokajnički kamenom u staračka prsa. Kriesi se oko u starčevoj glavi. Raztvorene usne uz mimičku igru lične muskulature tvore živi izraz boli, patnje, biede, skrušenosti i molbe. Prema tom su izrazu, sasvim običnom, sasvim

ljudskom, oni kasniji izrazi na Michelangelovim ingenioznim prorocima, robovima i paklenskim osudjenicima gotovo patetične maske. Ove je stvorio divlji i strastni temperament, a sv. Jeru ostvarilo je pronicavo promatranje, mudrost i duboka spoznaja. Sv. Jere Vincijev više je studija mimike nego prikaz svetca. Mogao bi biti taj lik studija muskulature, kako i koji mišić proizvode neki izraz. O mimici govore Leonardovi zapisi napose, jer slikar studira i bilježi, upravo eksperimentira pojedinim oblicima, da izrazi psihološki najraznolikije izraze ljudskih karaktera, slaboća i kreposti. Leonardo neprestano promatra i bilježi, o njegovu je pojasu trajno zataknuta bilježnica, u koju unosi sviet i pojave okolo sebe. Tako on crta smieh, obiest, strast, mir, zločin i gadost. On crta izraze onih, koje vode na stratište, crta hulje i lopove, crta pijane, bilježi biesne izraze zavadjenih baba, crta obješene, hladno bez nekih afekata. I u najvećem kolopletu strasti, biesa, borbe, nesreća i ludila oko sebe zadržava svoj hladni mir promatrača. On se svladava, jer vrlo dobro zna, kako je težko sam sebe svladati, zato i kaže: »nikakva vlast nije silnija nego vlast nad samim sobom, a ta se vlast može i onako samo ograničeno zadobiti.«

Taj stav mudraca omogućio je Leonardu, da strpljivo podnese njegove nedaće i nepravde, kojima je njegov život bio izpunjen. Seoba i lutanje njegovo kroz Italiju i konačno zatišje u Francuzkoj značilo je čitav niz samih nedaća i samih gorkih ražočaranja. No nisu njegovu lutanju bile samo nedaće uzrokom; on je na tim svojim putovanjima tražio i veće mogućnosti rada. Zato je i pošao iz Firenze u Milan na dvor Sforzi, u prvom redu zbog brončanog spomenika, a tek onda zbog one druge djelatnosti, koju on spominje u svojoj pismenoj ponudi Sforzi. U deset točaka nabraja, što sve može on izvesti, pa kad čovjek pročita to pismo, ne može se oteti dojmu, da se autor te ponude samodopadno hvališe.

Sforzin spomenik nije dopro do nas, poznamo ga samo po crtežima i skicama i po nekim smanjenim drugorazrednim kopijama, koje su približno zadržale zamah prvotnog Leonardova zamaha. Sva je prilika, da je Leonardo dugo kolebao, da li da ostvari statuarni mir lagana koraka, kako su to u

većini slučajeva pokazivale konjaničke figure. Prema opisima čini se, da je odabrana mirna kretnja. Crteži i skice toga rada pokazuju savršenu skladnu cjelinu, te odaju, da je Leonardo svaki detalj proučio po prirodi i da je tek do svršene cjeline dolazio nakon preraznih varianata. Taj se veliki spomenik imao odliti u jednom komadu, no čini se, da do samog konačnog ljevanja u broncu nije uobće došlo, jer nije više Sforza imao novaca, kad je spomenik bio odliven u sadri. Poslije je Sforza protjeran, a na Leonardu je ostala ljaga, da nije umio odliti ni svoju vlastitu konjaničku figuru uza sve svoje vještine i svoju čitavu mudrost. On je naime pokušavao sasvim nov način lievanja i od prvog puta nije uspio; krvavo mu se zato izrugivao uz kočijaške psovke sam Michelangelo, koji nije mogao kraj sebe trpjeti ni ravnih njemu umjetnika, a kamoli jednog Leonarda, za koga je vrlo dobro osjećao, u kolikim je stvarima pred njim.

Taj opjevani i mnogo hvaljeni spomenik ostao je u sadri. Bio je napušten i zapušten, konačno je služio francuzkoj okupatorskoj soldateski kao cilj. Svojim ga je strielama razbila u komade.

Dobra kob nije pratila djela Leonardova, i zato su ona i riedka. Većina stvari, koje se nalaze po svjetskim galerijama pod Leonardovim imenom, ili su loše replike, još gore kopije, ili su opet djela, koja su izradjivala po njegovim nacrtima njegovi učenici ili suradnici. Medju tima ističe se majstor Ambrogio Preda. U suradnji s njim izradjena je »Madona u pećini«. Od tog motiva postoje dvie slike sasvim isto razporedjene; jedna je u Londonu, a druga u parižkom Louvre-u. Razlika je velika izmedju njih u modeliranju. Jedna i druga su s vremenom stradale, potamnile su. Čini se, da je ona u Louvreu od ruke Leonardove, dok je londonska bezuvjetno replika od Ambrogija. Pariška je slika morala biti u svome prvobitnom stanju od čarobne ljepote. Skupina likova je komponirana u obliku piramide, pokreti, nagibi glavâ čine nada sve živ sklad. Izrazi mekoća, modelacije i ljepota pojedinih lica (prekrasni sanljivi andjeo) nadilaze na toj slici sve dotadašnje slične prikaze toskanske slikarske škole. Taj blagi pokret postaje uzorom kasnijemu mladjemu Rafaelu. Tipični

sfumato obavija sve obline. Oblici žive u atmosferi, a veza i sklad postignuti su gradacijama sjena. Taj posebni i novi način Leonardov nije odjeknuo toliko u Firenzi, koliko na sjeveru u Lombardiji. Tamo se formirao čitav krug vriednih umjetnika, koje možemo označiti Leonardovom školom: Boltrafio, Solario, Predis, Conti, Rizzo, Marco d'Oggione, Borgognone, Ferrari, Melzi, Cesare da Sesto, Foppa, Salaino i Sodoma, a pred svima Bernardino Luini. Prema zapisima Vasarija oduševljava taj novi način Leonardov Giorgiona, te prvak i početnik velikoga koloristično slikarstva Mletaka preuzimlje od Vincija ne samo »sfumato« već i onaj ritam sjena i svietla spram dubine te onu melodičnost oblika, onaj tonski muzikalitet, koji će se u boji Mletaka kasnije razgorjeti u najveće i najjače kolorističke izraze.

Taj svestrani čudak nije samo nastojao izraziti maksimalni pokret u svojoj slici, kako to pokazuje Rubensova kopija detalja propale Leonardove slike »Bitka kod Anghiara«, već je on za to svoje novo shvaćanje u slikarstvu tražio i nova sredstva, koja bi mu poslužila sasvim drugačije nego dotadašnja uobičajena kao fresco ili tempera. Kod te velike zidne slike kuša Leonardo nove tehnike. Njemu je fresco suviše blied, skala tonova i boja nije mu mogla pružiti mogućnosti, da ostvari ritmiziranje oblika spram dubine, jer je fresco više sredstvo polihromije, a manje je ta tehnika podatna za Vincijev »sfumato« i njegov »relief«. Za slikanje tu upotrebljava smjesu voska, jedne vrsti enkaustičkog slikarstva, kakvim su sredstvom izvodjene stare zidne slikarije Grka i carskog Rima. Po Pliniju Leonardo traži recepte za svoje smjese, jer je izpravno uočio, da su te stare zidne slikarije zadržale najsvježije boje kroz vjekove. Kod tog je načina valjalo Leonardu smjesu voska i boje vezati tako sa zidom, da se zid nakon položene boje grije. Kako je zid u dvorani Signorije, gdje je trebalo slikati, bio i velik i visok, to je priprava s vatrom zatajila. Pojedine su partije bile izpravno završene, dok su se donje od prevelike topline raztapale, vosak se je ciedio. Tako je posao ne samo polagano napredovao, već je bio u svom velikom dielu prije svršetka posla upropašten. Medjutim Leonarda je tražila milanska vlada za poslove u

Milanu, rad se na slici u Firenzi prekidao i ona nije nikad dovršena. Izvedeni dio kasnije je uklonjen, da na isto mjesto Vasari postavi svoje neugodne glomazne dekoracije.

Nestao je i veliki Leonardov karton. Taj je s Michelangelovim kartonom »Bitke kod Cascine« bio kroz duga desetljeća velika umjetnička atrakcija Firenze, što više, ta su dva kartona, kako zapisa Benvenuto Cellini, bila umjetnička škola za cieli tadašnji umjetnički naraštaj. Od njih stoga postoje nebrojene kopije i crteži. Utjecaj tih kartona bio je golem. Tako na primjer mladi Rafael, čim je čuo za to takmičenje i za izlaganje tih kartona — bili su izloženi u papinskoj sali u Santa Maria Novelli — prekida u Perugi svoj posao i juri u Firenzu, samo da uzmogne što prije vidjeti ta čudesa umieća. I nesumnjivo je, da se i od jednog i od drugog kartona mogu u Rafaelovim djelima iznaći likovi, a nekoji su izravno preuzeti.

Još je veći utjecaj izvršila obće poznata Leonardova »Posljednja večera« u refektoriju S. Maria delle Grazie u Milanu. U današnjem svom stanju ona je tek blieda sjena onoga, što je prije bila. Unatoč toga ona još uviek djeluje, trajno struji s tog zida, izgrebenog i gotovo ruševnog, neka magijska sila. Magleni i oštećeni oblici, tek slutnje boja, tek neke sjene, sive silhuete i izgriženi zid samo su tragovi prijašnjeg sklada. A ipak živi i traje još uviek oblik i misao Vincijeva duha kroz tu sadašnju koprenu, kroz te pore i krhotine žbuke. Prikaz »Posljednje večere« je najjednostavniji tip horizontalne kompozicije, koja ritmički razčlanjena širinom ima svoje središte u Kristu, u čijem se čelu sastaju sve perspektivne linije prostora kao u nekom žarištu i time privlače poglede gledalaca na glavno lice. Sastaju se u čelu onog, koji je izgovorio rieči »Unus vestrum me traditurus est« (Jedan će me od vas izdati). Izgovorena rieč kao kakav akord prolazi kroz sve prisutne. U svakom od njih taj akord ječi drugčije. Izrazi, pokreti mienjaju se od lika do lika; to su izrazi strave, začudjenja, presenećenja, nerazumievanja, predanosti, sumnje, ogorčenja, sumnjičenja, izvjedljivosti, odbijanja, pitanja i konačno prkosa. U trokutu je smješten središnji lik — sam. Iza njega se plavi svietlo nebo kao tajan-

stveni svetokrug. Lievo i desno ponajprije je trokut u novoj varijanti — svagdje po tri lica. S lieve strane Ivan, Petar i Juda. Juda je jedini u sjeni i na njemu je ruho istih boja kao i na Kristu, samo u tamnijem odnosu. On drži u ruci mošnju, prkosan i tvrd, ljevicu kao po diktatu više sile pruža spram zalogaja, koji mu daje Krist i to ga odaje. S druge strane Toma, Jakob stariji i Filip čine dramatsku skupinu kao protutežu onoj mirnoj prvoj skupini s lieve strane, gdje je ljubav i izdajstvo postavljeno jedno kraj drugog. Po toj se upravo skupini vidi, koja je živost na tom okrnjenom zidu fiksirana. Ni jedan lik ne zbori, sve je neka velika izražajna i jasna pantomina. Treba svaku pojedinu ruku i njezin pokret promotriti, tad će se shvatiti, da je u toj slici realiziran jedan od najsnažnijih umjetničkih izraza, koji je zbog svoje jednostavnosti svima razumljiv.

Dugo je Leonardo nosio u sebi te jedinstvene oblike i njihov sklad, dugo je u njemu uzporedno zorila misao. Još dulje je izabirao i ocjenjivao i sumnjao. On sam govori: »Onaj slikar, koji ne sumnja, malo postizava«. Za ovakov rezultat, kakav je njegova »Večera«, bilo je i sumnja u njemu mnogo, jer je Leonardova misao tokom rada neprestano tražila novi i bolji oblik — za svaku pojedinu grupaciju, za svaku glavu, za svaki pokret sve tamo do najsitnijeg nabora ili ukrasa stolnjaka. Danima i mjesecima tražio je tipove, studirao izraze i konačno, kad je nakon dugog prekidanja ipak izveo sve osim glave Krista i Jude, bili su nestrpljivi svi, a pogotovo prior samostana. Taj je neprestano požurivao, tužio ga knezu, da je lien i da ne radi. Vinci se morao braniti »da on ponajviše radi tada, kad ne slika, nego promatra i u mislima oblikuje definitivno likove«; još je dodao u šali, ako ga bude prior tjerao, da će ga naslikati kao Judu, jer ga svojim neznanjem izdaje.

Mora se priznati, da oštećenju te grandiozne slike nije toliko kriva ni vlaga, ni postupak raznih stanara te prostorije, ni prilike, koliko je kriva tek ruka eksperimentatora Vincija, koji je slikao na podlozi previše zasićenoj klijom s mastnom temperom. I podloga se izpod gornjeg sloja počela od početka raztvarati. Slika je bila već za Vasarija u podpunom razsulu.

Da su to razsulo kasniji različiti restauratori i čuvari povećali, nije nikakvo čudo, već obično pravilo.

Stari nam zapisi poput kakve legende pripoviedaju, da Leonardo nije nikad dovršio Kristovu glavu. Judu je naime pronašao u svietu pojava, zabilježiti je mogao lagano njegove crte — ali Krista? Gdje da pronadje taj lik u svietu pojava? Gdje da pronadje u vrtlogu i kaosu svieta taj jedinstveni veličanstveni lik mira?

A oko tog je upravo mira, oko te središnje mirne točke postavio Leonardo uzbudjene učenike Kristove. Postavio je realni život; a ti predstavnici realnog života, kao da ne mogu u podpunosti shvatiti misli, koje krije čelo — žarište čitave kompozicije. Zato je Krist na slici odieljen i sam. U toj samoći, kao i Vinci, spoznaje s mirom najveće mudrosti, da je zlo nerazriešivo vezano o tok svieta, o realni život. Tako je iza tog čela, u toj božanskoj glavi oblikovana najskrovitija misao majstorova. Leonardo je iz sebe, iz svoje sviesti ostvario oblik, koji znači predanje i ljubav, kako to Leonardo izpovieda: »Velika se ljubav uistinu radja iz velike spoznaje«. I samo velika spoznaja Leonardova, mogla je ostvariti lik velike ljubavi kao realizaciju jedne od najlucidnijih sviesti ljudstva.

II.

IZMEDJU SVIETLA I SJENE

Izmedju svietla i sjene kreću se pojave pred nama i doživljaji u nama. Izmedju jasnog i nejasnog, izmedju izrazitog i mutnog traje vir naše sviesti. Što je naš doživljaj jači i izrazitiji, to je sviest naša svjetlija, punija i izrazitija, što je taj doživljaj mutniji, više maglen, to je isto takva i naša sviest. Od najjasnijih i najsvietlijih stanja pa sve do podpune tame živi naša sviest. U tom nemirnom viru, u tom živom kretanju postoje žarišta svietla i čvorišta tame, postoje zone i postoje granice.

I kao što je u našem oku, što ga je Leonardo nacrtao, prozreo i fiksirao, parajući stotine lešina, jedno žarište, u kom je najjasnija slika, oko je naime mala camera obscura, što obuhvaća neki krug vanjskih prilika i u njemu granične zone nejasne, a središnje precizne i jasne, tako je i s našom sviješću. I ona ima jezgru, onu najizrazitiju i najjasniju, u kojoj je preciznost najveća, a od te se svietle točke, od tog žarišta. sviesti šire krugom zone poput valova — sve dalje i dalje, sve do periferije — sve do granica tame. Lagano, gotovo tajanstveno, neočekivano i neodgovorno rastu sa granica te tame, s tamne periferije naše sviesti oblici, rastu misli, raste sjećanje i poimanje, koje ne prouzrokuje izravni osjet vanjskih pojava. Raste san i snovi. — Dižu se i javljaju se bez logične veze iz te mutne i maglene noćne periferije, da bi se probili do svietla ili da bi izniknuli iz svietla u tamu, u nesviest, u noć, u smrt. Prielaz iz života u smrt. Na toj misterioznoj granici tame palucaju nagoni. U tom tajanstvenom polumraku iskri intuicija. Iz tog sutona, kroz koji putuju lelujave barke fantastičnih sjena, iz tog sumraka bez logičnih kategorija crpe vidoviti graditelji ljepota svoje najjače snage. Tamo, na toj granici života i smrti, jave i sna, svietla i sjene nastaje tajna ljepote. Tamo se radjaju oblici, koji su poput naše sviesti ono ponajviše imaginarno i istodobno neposredno, ono najizvjestnije.

Iz takva sumraka blagih sjena smiješe se likovi na Leonardovim slikama. Privlačivi i tajanstveni, kao što su privlačive i sugestivne sve one ljepote, koje je proizvela sviest Leonarda, »tog velikog maga, Hermesa, Prometeja, vladara tajna o stvarima« (Lomazzo). Uistinu je Leonardo znao tajne, vladao njima, znao je i odkrivao zakone pojava. Znao je za onu magijsku koncentraciju u samome sebi nad životom, koji se oko njega odvija. No zašto su u tim njegovim nezaboravnim realizacijama, u tim likovima sna i jave, očite crte tuge i melankolije? Tu melankoliju možda ponajbolje tumači Barrès: »Ništa tako bolno ne djeluje, kao što to djeluje slieditì tajni rad autoanalista: tu se vidi, da je taj život muka i bezkonačna uznemirenost. Sretni su slikari Venezie, što su slikali u nastupu inspiracije, a da se nisu u sebi lomili i u

sebi borili«. Leonardo je tip autoanalista, u njegovu se radu osjeća lom i borba. U njegovu životu, koji obuhvaća taj golemi rad, traje mučenje umjetnika — umjetnika dvojnika, koji je razciepan na dva čovjeka: jedan od njih stvara, a drugi se medjutim naginje nad djelo, koje nastaje, i ocjenjuje.

Ta dvojnost podržavala je u samoj sviesti Leonardovoj trajne napetosti i trajna protuslovlja, te ona tumači najbolje bolni njegov uzvik: »O Lionardo, perchè tante penate?« (O Leonardo, zašto toliko muka?) ili onu njegovu tužbalicu, koja se često ponavlja u zapisima medju fantastičnim nacrtima instrumenata: »O, Bože, zašto daješ sva dobra uz cienu patnje, uz cienu muka?« Za slične muke i patnje sigurno nije znala uskladjena narav jednog Rafaela. A upravo iz tih protivnosti njegove prirode raslo je djelo Leonardovo. Razdieljen izmedju dva pola: jedan iz sfere tame, iz zona, koje su na granici sviesti, a drugi, koji je usred sredine onoga najsvietlijeg; jedan pol u čvorištu tame, a drugi u ognju one najjače ljudske lucidnosti.

I kad se takva dva protivna pola nadju u jednoj prirodi, oni se redovno ukidaju ili prevladava jedan od njih; kod Leonardove je prirode upravo jedinstven slučaj, da nisu ti polovi jedan kraj drugoga, pa izmjenično djeluju, već su te dvie protivnosti u toj čudesnoj sviesti, jedna nad drugom, te se prožimlju. Dogadja se naime ona jednokratna pojava realizirane sviesti u čitavoj poviesti umjetnosti, da kroz najveće lucidnosti zrači daleka i duboka sfera tame i tajne — ono neizrecivo nešto, što je istodobno sasvim blizu, a opet tako daleko; ono, što je sasvim obično i običajno izražavanje, kroz koje istodobno struje neobične i sasvim strane forme ili tek slutnje s granica naše sviesti.

Takve zone noći, polutame i sfere sna očituju se sasvim izrazito kod jedne Leonardove jednostavne glave, na primjer sv. Ane. Iza njezinih mekanih oblika, što žive u atmosferi sjena i polusjena, odvija se ritam. Smiešak te karakteristične leonardeskne glave tek je jedan maleni dio, tek odsjev onog melodičkog sklada, što ga čitava ta neobična slika nosi. Tajna ljepotâ kao da nastaje iz neke fine prozračne magle, kao da se zaobljuje oblik iz nekih sutonjih sjena. Zagledamo li se u

te fiksirane izraze nutarnjeg smirenja, osjećamo blagu skladnost, a ujedno i živu igru melodičnih tonaliteta, što čas kao svietlo lagano struji, a čas kao duboke sjene, kao neke koprene zamagljuju pogled.

Pojedini oblici, smješteni u trokutu, skladno se uklapaju u cjelinu i doimlju se, kao da su svi u pokretu oko jedne središnje točke, koja točno stoji u križištu diagonale čitave slikane plošnine. Lievo je koljeno Marije mirno spomenuto središte, spram kojeg se nagiblju, povijaju i priklanjaju pune mekane forme. Svietla iz tame nisu u stvari realna, već su tonski akcenti potrebni, da se uskladi bogata skala finih niansa spram dubine — spram dalekih i fantastičnih bregova u pozadini slike.

Na taj način ponio je sklop triju figura tajni sklad, što je bio podpuna novost i što je Leonardu lebdjelo, i u njemu ječilo kroz čitav život. Posao oko takve jedne slike trajao je na prekide godinama, tražilo se savršenstvo. Leonarda nije zadovoljavalo ono obično, lako dohvatljivo i brzo ostvarenje. On je prilazio poslu zahvaćajući zadatak duboko i misaono.

No kad bismo njegovu prodornu misaonost htjeli svrstati u krug njemu srodnih mislilaca, on ne bi nikako pripadao krugu Sokrata, Platona, Aristotela, Plotina, sv. Augustina ili velikog Tome Akvinca, ma da ga je Rafael u onoj poznatoj slici »Škole Atenske« u Vatikanskim stazama prikazao u liku Platona. Leonardo kao mislilac više bi i prije spadao u krug mislilaca, kao što su Bruno, Descartes, Spinoza. No svi ti mislioci jednog i drugog kruga traže vrjednote duha (Croce). Leonardo se odvaja; on traži više vrjednote osjetila, a prije svega i nad svim osjetilima hvali oko: »onaj prozor u tielu čovječjem, kroz koji se duša zrcali i osvaja ljepotu svieta, i zbog tog prozora se može tek podnieti tamnica čovječje naravi.«

»Okom se obuhvaća univerzum. Oko opisuje sviet, savjetuje i upravlja sve ljudske vještine; čovjeka upućuje u raznolične dielove svieta; oko kreće ljude od iztoka na zapad, ono je pronašlo i moreplovstvo; oko vlada matematikom, i njegova je znanost najsigurnija; ono je izmjerilo visine i veličine sviezda, rodilo arhitekturu i perspektivu i božansko

slikarstvo . . . Ono je, što više, ukrasilo prirodu poljodjelstvom i čarobnim vrtovima . . .« I na koncu te velike rječitosti i oduševljenja kliče Leonardo: »O, oko, kakve bi hvale mogle izraziti tvoju uzvišenost?«

Onaj tko tako hvali oko, hvali uistinu izkustvo ili, bolje rečeno, hvali poznavanje pojava. Da je tome tako, potvrdjuje opomena Leonardova: »Ne vjerujte onima, koji nastoje da budu posrednici samo na osnovi imaginacije izmedju prirode i čovjeka. Moje je nastojanje drugo: najprije izkustvo — eksperiment, a tada tek zaključak. To je izpravno pravilo, a ne obratno.« Čista empirija.

Taj mu je način mišljenja omogućio, da već prije 1508., kad je tek Kopernik počeo svoje meditacije o sunčanom sustavu, zanieče geocentričnu hipotezu, te utvrdi, da zemlja nije središte svieta, a još manje sunčanog sustava.

Empiričar Leonardo proučava dakle makrokozam i u njem proučava ljudsko tielo, kao mikrokozam i »da spozna tu prvu zvier medju životinjama«, postaje anatomom, te sastavlja čitavo djelo o anatomiji. Htio je stvoriti više neke vrsti enciklopediju o čovjeku nego samu anatomiju, jer on u naputcima za to djelo, naglašava kako mora početi s razvitkom embrija i mora opisati način, kako je diete postavljeno i vezano u maternici, kako ono početno diše, kako se hrani i razvija, i koji su mu sve stupnjevi razvitka. On projektira to djelo tako, da obuhvaća i fiksira pokrete i sve moguće karaktere i tipove ljudskog lika. Drži se, da je to golemo djelo zamišljeno u nekih 120 knjiga, u kojima bi Leonardo mogao obuhvatiti funkciju, oblik, mehanizam i strukturu ljudskog tiela u svoj njegovoj podpunosti. Ni to zamišljeno i započeto djelo nije dovršeno. Do nas su samo doprli listovi iz njega s prekrasnim nacrtima, po kojima se najbolje može prosuditi, kako je daleko i kako je sveobuhvatno taj um prodro u tajne prirode. Svaki nacrt iz anatomije od onih bezbrojnih, što su sačuvani, učinjen je na temelju vlastitih, njegovih sekcija. Danas možemo sebi predstaviti, kako je tada takvo izučavanje ljudskog tiela bilo opasno i omraženo, obavito nekim misterijem, a moralo se obavljati potajno. Zato je svaki pa i onaj

najsitniji nacrt Leonardov iz anatomije načinjen pod najtežim uvjetima.

Leonardo nije samo secirao ljudske lešine; on je učio i anatomiju životinja. U Milanu je secirao i crtao čitav niz konjskih lešina, dok je izradjivao Sforzin konjanički lik. Zatim uzporedjuje životinjski oblik s oblikom čovječjim i izražava jasno i zorno misao evolucionizma, te je po tome svom radu prvi poredbeni anatom — začetnik ove sasvim moderne grane znanosti.

Savršeno crta kosti, crta mišičje, utrobu, pluća, grkljan, usnu šupljinu. Proučava mišiće, i kako oni tvore glasove. Crta vene i krvne sudove, sustav nerva, crta mozak. Isto čini i kod životinja: lava, pasa, mačaka, rakova, guštera i t. d. On voli život, voli te životinje, i one su neprestano oko njega, samo da ih uzmogne što bolje promatrati. Nije težko zamisliti, kakvo je negodovanje i kakav je skandal nastao nakon nekoliko sedmica, odkad se je Leonardo uselio u Vatikanski Belvedere onomadne, kad ga je papa Leo X. Medičejac angažirao u svoju službu. S Leonardom su se uselile zmije, škorpioni, rakovi, šišmiši, leptiri, šturci, različne mačke i još različitije ptice, koje je majstor promatrao, crtao i njima eksperimentirao. No to još sve ne bi bilo valjda dovelo do naglog prekida njegova boravka u Vatikanu. Čini se, da su njegovi dobri prijatelji, to znači drugi slikari (konkurenti), javljali, da taj čudak u Belvederu ne reže samo skorpionima i gušterima repove, već da se posvećuje u kasne noćne ure medju crnim zrcalima djavolskoj magiji i para lešine, vadi im mozak, reže i vadi srce. Naravno, da su mu pokazana vrata i tako je Leonardo izletio iz Belvedera sa svim svojim fantastičnim instrumentima, crtežima, zrcalima, kodeksima, slikama, knjigama i zoološkim vrtićem.

U istinu se on kao neki negromant nadvijao nad lešine, noći i noći radio, meditirao i crtao — samo da spozna, da shvati onaj živi tok, što ga zovemo životom. Napose izučava srdce, reže ga u glavnim prerezima i tumači, »kako je to srdce čudesan instrument, pronadjen od najvišeg majstora.« »Kuca to srdce trajno, i zaustavlja se samo u posljednjem času za vječnost.«

Taj obretnik, konstruktor i iniciator u najraznolikijim granama ljudskog znanja, nadvijen nad biedno ljudsko srdce, umuje i razmišlja, da li je u srdcu ili gdje drugdje u tom čudesnom instrumentu, u toj božanskoj mudroj strukturi ljudskog tiela, postavljena ona životna iskra, onaj duh, ona sila, koju se ne može nožem za paranje izmedju kostiju, vena, mišića i živaca pronaći.

»Scrivi, che cosa è anima« — »Napiši, što je duša«, — nutka tako Leonardo sam sebe u svojim zapisima, i to pitanje, što je duša, ponavlja se na nekoliko mjesta medju crtežima u njegovim kodeksima; ali nigdje se ne nalazi izravan odgovor. Prozire se izmedju redaka, da to pitanje za njega spada u onaj kompleks, koji on nazivlje »cose improvabili« (stvari, koje se ne dadu dokazati), a izričito kaže na jednom mjestu ironično: »Prepuštam definiciju duše duhovitostima redovnika, pučkih otaca, koji već po svom zvanju znadu sve tajne.«

Prema tome bi se činilo, da je Leonardo neki pozitivist i materialist, preteča materialista, u neku ruku neki agnostik. No to je samo prividno. Leonardo je uglavnom veliko oko, što promatra, a ne duh, koji stvara misaone sustave (Croce). Njegovi su kodeksi puni protuslovlja, tako da bi se iz njih moglo dokazivati isto tako spiritualizam kao i materializam. U tom protuslovlju pita: »Ne znaš li, da je naša duša sastavljena od harmonija, i da je osjećanje proporcija spoznanje duše. Naše je tielo podvrgnuto nebu, a nebo podloženo duhu.« Odkriće sklada ujedno je za njega odkriće božanskoga duha. Taj je vitalist i naturalist pravi renesansni čovjek, koji traži božanstvo u prirodi. Sklad treba da se uoči posvuda u svietu pojava. Kad ga uočimo u odnosima tiela, stvara se na temelju sasvim matematičke formule kanon liepoga ljudskog tiela. Tako stvara Leonardo poznati kanon.

Ritam i harmonija mikrokozma odgovara ritmu i harmoniji makrokozma. Spoznaja tog jedinstva te poimanje tog sveobuhvatnog živog gibanja bio je životni zadatak Leonarda. Strujanje krvi kroz vene tiela odkucajem srdca, slično je za Leonarda strujanje vode kroz žile zemlje; a nadimanje pluća izdisanjem i udisanjem vrši se poput plime i osjeke mora u taktu i ritmu sveobuhvatnog sklada. Takvim shva-

ćanjem, takvim osjećajem pretvorio se sviet pojava, ta maglena kaotična igra pred našom sviešću u grandiozni organizam, a kroz njegove oblike ječi harmonija kao slutnja i sanja o absolutnom.

Takovu grandioznu koncepciju kozmosa kao harmoničkog organizma, takovo objektiviranje sviesti može izvesti duh, koji je u svojoj biti graditelj — a to je Leonardo u pravom smislu i bio.

Na temelju svojih studija pa i onog ljudskog organizma Leonardo je smislio i projektirao oblike arhitektonske, koji rastu kao oblici u prirodi, kao neki stalaktiti, na koje je nailazio po bregovima kod svoga vrludanja. Tako je osnivao gradove poput živih organizama. Zamisli, koje je Corbussier izvodio tek nedavno u projektima i u realnosti, već su u bilježnicama Leonardovim. On crta gradske ulice u raznim visinama prema njihovoj funkcionalnosti. Crta čitave četvrti, odredjuje sasvim suvremene prilaze. Snuje grad snova, koji kad bi se ikad ostvario, bio bi i higieničan i liep. On crta visoke zgrade s terasama, osniva idejne projekte za regulaciju gradova (Milana). Problemi urbanistike su mu jasni i njegova su rješenja i po današnjim shvaćanjima izpravna. Naravno da su se ti dalekovidni projekti zajedno s regulacijama rieka (Arna) činili tadašnjoj sredini smjelima i neizvedivima, a čitav njegov posao oko tog projektiranja uz neke riedke iznimke, koje su izvedene, bio je shvaćen kao bezposlica i igrarija, kojom Leonardo kao slikar gubi vrieme.

Ali igrarijom i gubljenjem vremena nije se smatralo to, da je Leonardo morao konstruirati čitave naprave za svečanosti, ili kad je modelirao iz masla lava ili stotinu drugih beznačajnih prigodnih ukrasa. Tim je upravo radom ubirao i najveće priznanje, jer konačno svi ti veliki i mali potentati i mecene, zbog kojih se slave slikalo, pjevalo, klesalo, gradilo, glumilo i sviralo u vrieme Renesanse, nisu kanda pravo shvaćali ni cienili, što je i kakova je vriednost Leonarda da Vinci. Da je tomu tako, dosta je podsjetiti, da je i sama firentinska republika poslala Leonarda k Sforzi u Milan kao nenadmašivog pjevača, a ne kao velikog slikara ili obretnika. Poslala ga kao pjevača, koji udara u srebrnu liru, što ju je sam konstruirao; Vinci je naime učio i glasbu i konstruirao razna glasbala. Volio je glasbu; legenda tvrdi, da je u vrieme, kad mu je pozirala Mona Liza u njegovoj radionici, u susjednom prostoru svirao čitav mali orkestar, prigušeno, sasvim tiho, da se model ne umori i zanese i da slikar uz harmoniju zvuka uzmogne ostvariti harmoniju lika. Istina jest, da je Leonardo kod svojih modela eksperimentirao s izrazima. Čas je zabavljao svoje modele, čas neočekivanim štropotom i bukom strašio, da bi izazvao izraz straha, začudjenja, nemira ili smieha. Takvo studiranje izraza vodilo je do studija karaktera, te je sasvim shvatljivo, da su tako udešeni napori morali neizbježivo dovesti do karikatura. A te su jedinstveni dokumenti u čitavoj poviesti umjetnosti. U njima ima nešto upravo demonsko i djavolsko. Rugoba je prema karakterima upravo sistematizirana. Te su karikature likovi košmara i snovidjenja, a opet su toliko živi i sugestivni, da ih je težko zaboraviti. Nisu izmišljene ni umjetno stvorene na tim karikaturama one stravične njuške i odvratne gubice ili nosine ili grubo divljačko cerekanje u svrhu neke poruge i sarkazma, da nekog zabavi ili nasmije, već su to crteži i dokumenti maska, koje je izobličila sama stvarnost. Zato su i toliko sugestivne, zato su i djelovale. Te iste grimase naći će se i kod Callota i kod Goye. Od njih postoje bezbrojne variante i kopije, kao što i postoje isto takve variante od Leonardovih spletenih vitičavih značka i heraldičkih ukrasa. Bio je i dekorater, crtao je glumačke kostime, bio je scenograf alegorija. Uza sve to sjajno je recitirao i vješto umio voditi razpre, tako i sam početak »Trattato de la pittura« (Razprava o slikarstvu) nije ništa drugo nego dio temperamentnog i akademskog natjecanja o temi: koje je umieće veće, da li kiparstvo ili slikarstvo. Naravno da je Vinci branio primat slikarstva sasvim sofistički.

Konačno progledamo li nekoliko Leonardovih najznačajnijih likova bilo u slikama ili u crtežima, opazit ćemo u svima njima, u onim prekrasnim efebima ili glavama nešto feminino, nešto, što nije izrazito mužko, a nije ni izrazito žensko, nego jedno i drugo pomiešano. Tako smo i tom tvrdnjom dospjeli do granice: nalazimo se pred zrcalom, dubokim i mračnim, koje u jednom liku odrazuje dvie suprotnosti (Baudelaire).

Najizrazitiji je primjer »Sv. Ivan«, lik pun tajanstvenosti i privlačivosti. U njegovu oku ima i grožnje, ima pomame. U smiešku se očituje sladostrast, a istodobno gorčina, pomiešana ironijom. Ima nešto demonsko, i nešto andjeosko. Bjelokosno kriesi se put te Androgine, koju su nazvali Ivanom Pretečom. Zamamno, zavodnički izilazi iz mraka, obline su sasvim mekane, a ona podignuta ruka s pruženim kažiprstom, uprtim u visine, kao da je vrh i to onaj najsvietliji toga tajanstvenog gibanja iz mraka, iz tame, iz noći u svietlo.

Replika tog istog androginskog lika, samo u grubljem, je Bako s panterskom kožom. Isti je postav, isti pokret, iste oči. Ivan Preteča i Bako! Čas ima ta figura križ, a čas bahantski tirsos u onim nebrojenim variantama i kopijama, što od te slike postoje kroz stoljeća. Nesumnjiva je to hermafroditska figura, u kojoj su se ujednačila dva elementa ženski i mužki u ravnovjesje, te se upodpunjuju. Svakom naime izrazitom mužkom liku manjka gracija, a svakom ženskom snaga. U Leonardovu je postignut spoj gracije i snage na granici izmedju normalnog i abnormalnog, zdravog i bolestnog, naravnog i nenaravnog. Kao da je taj spoj ostvario ono fantastično biće u Platonova Phaidona, ono hermafroditsko predzemaljsko, iz vremena prije ljudskog roda, kad je još vladala sreća i kad su mužki i ženski pol bili još jedno. Nesreća je zavladala i nastao sviet, kad se ta cjelina razvrgla i razbila i postale dvie polovice, koje se kao nepodpune traže, čežnjom privlače i nastoje kroz bol, biedu i muku opet postati jedno.

Tako nam odkriva poetizirani alegorijom Eros, bog ljubavi, kod Leonarda činjenicu, da je i Leonardo pripadao jedno vrieme krugu firentinskih novoplatonika na čelu s Ficinom, koji nisu možda pod tom filozofijskom napravom krili nastranost seksusa, već su, služeći se Platonovim slikama, izgradjivali misaoni sviet novog humanističkog perioda. U Leonardovim alegorijama i u njegovim zapisanim fabulama proviruju kroz sve oblike sugestije i misli toga firentinskog kruga. Empirik Leonardo preuzimlje od novoplatonika poetske slike, kroz koje proviruje njegovo stvarno shvaćanje isto tako, kao što se nazire kroz kostim nagost nekog lika. Lik Androgine ostvario je Leonardo i u drugom primjeru u svoj krasoti

u držanju jedinstvenog portreta Mone Lize. Ta gola figura smieši se kao i sv. Ivan, gleda očima Bakha i drži smirene ruke kao Mona Liza. Nazvali su je Monom Vanom. Nije od ruke Vincijeve, ali svakako pripada u njegov krug. A možda bi se moglo zaključiti, da sve te replike dokazuju, da je postojao prije same slike Mone Lize karton ili što više slika golog lika Mone Lize od majstorove ruke. Da li je to bila predhodna studija ili karton, to se više danas ne može znati. Samo je sličnost izmedju tih replika i Mone Lize nesumnjiva.

Zagonetni goli lik Androgine, zaogrnut plaštem i odjeven u ruho, zove se Mona Liza Gioconda. Na toj se Leonardovoj slici zamjećuju tek boje; one su izgubile svoj prvotni sjaj. Progutala je taj sjaj rodna tama i ostao tek odsjev. Boje tek palucaju iz tame. Tako se žari prigušeno žutilo na rukavu renesansne halje, a škura noć »die braune Nacht« (prema nazivu Lenaua i Nietzschea) pokrila je već gotovo sasvim zelenilo plašta. Boje su se pretvorile u jedinstvenu smedju, u kojoj se tek naziru prielazi i prelivi — sav onaj muzikalitet tonova, koji je Vinci trebao za svoj »relievo«. Put nije bjelokostna kao na »Sv. Ivanu«, već je žućkasto rumena. Osjeća se, da su gornji slojevi s vremenom oštećeni te ne djeluju transparentno, kao što je to slučaj kod »Sv Ane«.

Velika i jednostavna kompaktna silhueta lika postavljena je pred dalekom panoramom, nekom fantastičnom realnošću gorovitog kraja, jezera i bregova čudnih oblika, još čudnijih obrisa. Kroz taj čarobni splet krivudaju staze i putovi, da se izgube spram nedogleda, — spram modrila ne izraženog bojom (pigmentom), već nekim prozračnim tonovima, u kojima je sakrita igra zelene i tmave boje. Realnost je pretvorena u san.

Ta pozadina Mone Lize ponavlja u stvari sve one pozadine, koje je Vinci na svojim drugim djelima izvodio. Na desnoj strani slike ne putuje cesta u bezkonačnost, već se iz te imaginirane i fantastične daljine u krivulji probija tok rieke brzice, preko koje vodi most. Ritam s desne i lieve strane nosi na toj pozadini živost. S lieva se upućuje u daljine, s desna se vraća natrag, a u tom živom strujanju, kojemu je središte glava, kao da se miču dielovi modrila, kao da iskre,

dok konačno ne zasvietle u bjeloočnicama tih čudnih očiju i ne podadu svojim iskrenjem sjaj i život uz onaj nejasni smiešak, jer te se oči smiju. Tamna šarenica upire pogled svojim još tamnijim krugom — pogled običan i tako neobičan, tako bliz i tako dalek. Pred tim pogledom se pitamo, da li je to pogled prodirući, u kojem se žari ona zraka, koja dodiruje sviet i koja dodiruje nas, našu sviest, — ili je to blagi pogled, sasvim baršunast, mekan, dubok, smiren, kroz koji gledamo u bezkonačnost tame i noći kao kroz mistično okno u tamnu periferiju naše sviesti?

»Scrivi, Lionardo, che cosa è anima?« Napiši, stavi na papir slovima, riečima, odgovori, što je duša?

Leonardo nije napisao, nije izrekao, ali je naslikao ono nevidljivo, ono neizrecivo i tu u toj je slici postalo vidljivim. Taj čudni lik Mone Lize, ta objava iz nevidljivog svieta, iz one tamne i tajne sfere, ta unutarnja ljepota pruža spram nas svoja ticala — čudesne oblike ruku, što se oblikuju iz sjena skladnih u svojoj punoći. Te su ruke zaokružene u sebi, one su smirene. I nije biti lako kiromant tih divnih ruku, a nije ni dosta izreći, da su te ruke možda najljepše ruke, što ih je umjetnost uobće ostvarila, — jer što su ruke? Ako je oko okno naše sviesti, a čitavo lice receptivni dio, u kojem se javljaju refleksi, to su ruke aktivni dio našeg organizma, kojim upravlja naša sviest. Te su ruke instrument, kojim naša sviest uistinu realno tiče sviet — oblik izvan nas. Te ljevice i desnice i nisu drugo nego satvoreni živi i pokretni oblik, koji nosi fizionomiju naše sviesti gotovo uviek izrazitije i očitije nego naše lice. Te ruke naše pripoviedaju više o nama nego li maske naših lica.

Zato skladne ruke Mone Lize, koje su nastale na temelju bezbrojnih Leonardovih studija, govore više o skladu, o unutarnjoj ljepoti i draži te realizacije nego bilo koji drugi dielovi slike. Te ruke nisu prienos ili kopija nekih prirodnih oblika, one su sažeta kreacija, koja se samo jednom može dogoditi. Treba naime znati, da te divne ruke i taj otajstveni lik i nije lik gospodje Lize del Giocondo, mlade i skladne Firentinke, supruge uvaženog gospodina i bogataša Gioconda. — Ne! Taj je lik gospodje Gioconde, istina, bio kod rada

Leonardu model, tek pretekst, da ostvari ne Giocondinu Lizu — Lizu realnosti, već da stvori lik, koji je u Leonardu od prvih početaka u njegovoj sviesti bliz, prezentan, njegov, koji je bio u biti sažeta i puna projekcija njegove sviesti. Ta nutarnja ljepota je u stvari ljepota sviesti Leonardove.

Nosio je Leonardo sa sobom tu svoju objektivaciju iz grada u grad, kud je u životu lutao. Nije se dielio od te slike sve do časa smrti. Prenio je iz Firence u Milan, pa kasnije u Francuzku, kud se sklonio francuzkom kralju u službu u dvorac Amboise. Poput kakva maga nosio je to magijsko zrcalo svoje duše uokolo i nije se mogao od toga diela samog sebe odieliti. U tu sliku, na to slabo platno prolaznim bojama unio je čitavog sebe.

Nije tome davno, što je neki Amerikanac izvršio vrlo zanimljiv pokus. Fotografirao je razna lica iste obitelji kroz pokoljenja u istoj veličini i u istom postavu, zatim je te sve snimke kopirao jednu preko druge bez obzira na dobu i rod. I što je dobio? Postigao je novo lice, sastavljeno od svih lica; to novo lice imalo je sve značajke te obitelji, a bilo je svima slično, a nikoga nije predstavljao. Iz tog su lica gledali svi članovi čitave porodice.

Tako je nekako i s Mona Lizom. Iz nje vire redom sva Leonardova lica i Bakho i sv. Ivan, Leda, i Magdalena, Ana, i Marija, i njegovi andjeli i njegovi demoni. To lice kao da je neka sabirna leća, u kojoj se sastaju sva izkustva i sva mišljenja i sve sanje. Posljedak (rezultat) je taj produhovljen, produbljen i misteriozan izraz; u njemu živi sviest sa svim svojim svietlima i svim svojim tminama. Zato je privlačiva, zato je tajnovita. U tom licu kao da je »animalizam i senzualizam griešne poganske Grčke, u njemu kao da živi spiritualni misticizam srednjega vieka.« U njoj, u toj Moni Lizi kao da su zapisani zanosi i strasti, ponosi i preziri. Ona je starija od pećina, pred kojima sjedi, kao vampir, što je izronio iz tame — neki idol ozaren nutarnjim skladom. Liep poput andjela, koji je upućen u tajne života i smrti. Protuslovna i stalna u ovom miru, ni dobra ni zla, traje nad dobrim i zlom. Androgina u svom skladu sutonjih čara — čarobnica nad kaosom pojava. Aseksualna, hladna, neljudska, ali zamamna pojava

harmonije blage i predivne; što je prešla granicu onoga, što mi možemo dokučiti, kao neka daleka jeka, kao prigušeni glas iz sfere nama nedokučivih. Oblik, koji se ne može oblikovati, u njoj živi, boja, koja se ne može naslikati, u njoj se prelieva. U njoj je nevidljivo postalo vidljivim, neizrecivo je u njoj izrečeno.

Zagonetka i sfinga! — Magijsko zrcalo ljudske sviesti — najstvarniji autoportret sveobuhvatnog duha Leonarda da Vincija.

Kad je taj veliki duh stigao na kraj puta životne svoje staze, i kad je luč njegove gigantske sviesti lagano trnula, kad je to veliko oko sve više slabilo i kad je svietlo zastirala sve više tama, kažu, da je tada umorni starac još uviek liep, uzet na čitavoj desnoj strani, sjedio sate i sate ukočen poput kipa nad obalama Loire i zurio pred sebe, osluškujući u sutonu svoje sviesti tok rieke.

Sâm — podpuno sâm — izoliran od svih, kako je bio kroz čitav život, jer je htio biti podpuno svoj. Uz to osluškivanje jednoličnog ritma tihih valova smirenog toka rieke prolazile su tim sutonom sviesti sve poznate sjene njegova života. I dvojnik je njegov nazočan, sad se nadvio nad onoga, koji se u tom sutonu druži s prošlim sjenama. Ocjenjuje, sjeća se svega: kako mu je orlušina repom udarila u lice, dok je bio malašan, evocira svoja najranija sjećanja na mater, nepriznatu i biednu Katarinu, sjeća se ser Piera, svog otca, svoje polubraće i nebraće. I prolaze same sjene: Verrochio, Sandro, Piero, Jacopo, Predis, Sodoma, Marco i Michelangelo, taj njegov mrzitelj i izrugivač, i knezovi, i vladari, Moro, Lodovico, Soderini, Medici, koji su ga stvorili i upropastili, Karlo, Francesco, Matija Korvin, Gandolfini — Izabella d' Este, Ficino, della Tore, Luca Paccioli i svi ostali, kardinali, pape, opati i biskupi — kapetani, gonfalonieri i ubojice, Gonzage i Borgije — sve prikaze sve — sjene. I ukočen kao kip ocjenjuje i sjene i sebe medju njima.

U osami čeka smrt naprotiv onoj legendi, koja je izmislila, da je umro u kraljevu naručju. Pred smrt diktira svoju oporuku, i medju tim posljednjim Leonardovim riečima čita se i ova molitva: »Oprosti mi, Bože, i oprostite mi, vi ljudi,

da nisam znao ostvariti ono u mojoj umjetnosti, što sam mogao.« Bilo je to 23. travnja ljeta Gospodnjeg 1519. u Amboisu.

Sigurno taj posljednji bolni iskreni uzvik nije nastao po kršćanskom impulzu kao kod griešnika pred smrt, već je to bila estetska ocjena onog dvojnika, koji je još uviek i pri tom konačnom silazu u tamu ocjenjivao sam sebe i sve ono, što je učinio, činilo mu se premalim prema onome, što je htio, a to je bilo što dalje zahvatiti u misterij života, u misterij ljepote i približiti se savršenstvu.

I taj Prometej ljudske sviesti, koji je fiksirao svietla za vjekove kroz naše tame, koji je kao nenadmašivi stvaralac razgrnuo mnoge i premnoge koprene na tajnama prirode, traži neumorno odgovor na glavno pitanje kroz čitav svoj život. Na kraju u bîti odgovara taj mudrac života na to pitanje tako, da stvara — oblikuje blag i gorki osmieh — osmieh tajne. Stvara misterij ljepote izmedju svietla i sjene, izmedju života i smrti, izmedju jave i sna na putu iz nesviestnog u sviestno, kud kreću sve pojave pred nama i doživljaji u nama.

LITERATURA: Vasari, Goethe, Stendhal, Baudelaire, Delacroix, Burckhardt, Pater, Taine, Ruskin, Barrès von Seidlitz, Berenson, Valery, Venturi, Beltrami, Conti, Croce, Peladan, Solmi, Reymond, Bottazzi, Somarè, Regazzoni, Carusi, Piantanida.

SUNČANA SVEČANOST

(Tizianova izložba)

Zelena nemirna plošnina Canal Granda titrala je na prijepodnevnom suncu toplim bojama: u njoj su se odrazivale crvene palače, žutile tende, plazili modro žuti stupovi sa zlatnom kapom, zibale se crne ušiljene truge, iskrila žuta mjed ulickanih motora, kriesila se od nekud stakla, sivile se kamene stare ploče, stupovi, lukovi, balkoni, dok su se crnile izjedene opeke i tamne mrlje zeleni kroz oronule mramorne ograde. Elegantna linija Rialta uokvirivala je tu igru, s jedne i druge strane tog luka gurale su se vesele šarene mrlje, htjele su se valjda progurati što prije na vrh kamenog mosta, na onaj prazni prostor spram modrila neba. Možda, da bude ta slika još bogatija i punija, smjestila se tu izpod tih šara hrdjava ogromna zastava, koju ne može ni zasjeniti dim gmižućih vaporeta, koji svakih toliko časaka zakulja ispod tamnog luka mosta. Njiše se tamo lieno ta velika bandiera i sunce slaže na njoj zlatna pismena: »Mostra di Tiziano«.

Nu nije ta zastava na Rialtu jedina, ima ih i drugdje, raznolikih oblika i veličina, ima ih mnogo. Zovu te zastave u izložbu; one vode od Rialta uz one šarene trgovine na mostu, lepršaju po prolazima kraj tržnice. Smjestile se iznad boja, čiji topli sklad prožimlje sve u sjeni i u svietlu, i krcate prepune police voća, zelenja i plodina, i otvorene izloge cvieća, i onu bučnu gomilu, što se gura kraj tih fantastičnih i živopisnih natura morta. Pokazuju te izložbene zastavice put uz male i velike trgovine pretrpane robom, uz tamne radionice, male terase, još manje vrtove ili tratorije, prljava dvorišta, male mostove, uz koje čuče u sjeni jadne mačke. Striele na tim ridjim zastavama upućuju nas u neke prolaze nad kojim cvate oleandar u limenim škatuljama od konzerva i nad kojima kamena Bogorodica grli Bambina, a poneki se nepoznati svetac i bogougodnik zadovoljno, upravo nebeski smieši pod staklom iza rešetke u uljenoj boji. Skoro je podne, a u

tim je prolazima tamno, negdje tinja plamen na otvorenom ognjištu u dubini kuće, negdje gori i kandilo kraj papirnatih ruža, a nad nama visoko lepršа u modrilu bielo rublje u svim mogućim oblicima, i onim pristojnim i onim nepristojnim.

Konačno su nas dovele te zastavice, ti putokazi pred palazzo Pesaro, čuvari u bjelini pod tropskim šeširima traže neumoljivo, ali sa uljudnim smješkom naše biljete, a neke stare crnpuraste djevice s istim smieškom oduzimlju naše stvari i tako oslobodjeni naših lira i naših stvari, smjeli smo ući iz kamenog predvorja u ogromni triem same palače. Djedovi gospara i graditelja te palače bili su prvi, koji su Tiziana, tog princepsa piture, kako ga zove napis na njegovoj ozbiljnoj i melakoličnoj busti u Ducale izdašno pomagali i pomogli. Za njih je mladi Tizian slikao mnogo, pa zato se i nije moglo izabrati pogodnije mjesto za ovu veliku priredbu, nego gospodsku palaču obitelji Pesaro. Sada su se u njoj opet našla na okupu tu na lagunama, u tom ogromnom atelieru Tizianovu, nakon stoljeća, Tizianova djela, sakupljena iz Amerike i Europe, sabrana sa sjevera i juga Europe: iz Pariza i Lenjingrada. Birana su po izbor djela iz crkava i palača, iz muzeja i posebničkih zbirka, iz samostanskih sakristija i refektorija, kao i iz milijunaških salona. Zbirka djela, kakova se samo jedared sastavlja. Erimitage i Louvre, Dresden i Pitti, Borghese i Uffici, Brera i München, Beč i Napulj, poslali su svoja glavna djela, što ih je čudesni kist slikara iz Cadore izveo na ovim lagunama, a oduševljeni mogućnici raznieli na četiri strane svietom još za života Tizianova.

Istina, tu nije sastavljeno sve, što je važno za Tizianov opus, manjkaju po neke glavne stvari kao »Bakanal« iz Londona, nema ni »L'amore sacro e profano« iz Rima, nisu ni poslane slike iz Prada i Escuriala, slike ljubavi i »poesie«, kako ih zove sam Tizian, šaljući ih godinama (od godine 1533.) Filipu Drugom. Taj se manjak težko osjeća, jer se bez Adama i Eve, Bakanala što sjaji u Pradu, kao i slave Venerine i onog autoportreta ne može zamisliti opus Tizianov. Za čudo, ovdje nije ni »Assunta«, što uzlazi u nebo na glavnom oltaru u Frari, nedaleko palače Pesaro. Premda nije ta sadašnja kolekcija mostre potpuna, ona ipak daje izvrstno

pregled i pokazuje jasno faze u golemom Tizianovu radu, pače mnoge poznate slike iz Louvre-a ili iz Pitti-a djeluju ovdje jače, jer su bolje postavljene i bolje razsvietljene. Razmještene su po velikim dvoranama na bogatim u bojama baršunima i to malo njih, po pet ili najviše sedam, tako da je ona muzejska pretrpanost odpala, a ta i ponajviše smeta promatranju umjetnina. Slike nisu ni razmještene po vremenskom redu, jedino se toga reda drži prva dvorana sa početnom fazom i posljednja, gdje su postavljene slike, koje je Tizian izradjivao pred smrt u svojoj stotoj godini.

Kićeni kasni barok La Pesara gradjen po B. Longheni (1674.), dake sto godina nekako poslije smrti Tizianove, nije baš sretan ni prikladan po proporcijama svojih dvorana za izložbu. To se još više osjećalo, kad se u toj palači nalazila ona neugodna Moderna galerija, u kojoj su bili uz častne iznimke smješteni upravo porazni posljedci moderne službene europske umjetnosti. Vještim uredjenjem te su dvorane adaptirane i gotovo sve (101) slike i kojih dvadesetak crteža našlo je u toj palači svoje provizorno dobro mjesto. Ti crteži jasno pokazuju, svaki posebno, da je Tizian bio i kod najmanjeg poteza perom ili ugljenom čisti i izraziti slikar. Kraj ove ogromne zbirke pridodani su i listovi različitih starih bakropisaca, koji su na bakru reproducirali djela Tizianova. Medju njima je naš Martin Rota Kolunić, Šibenčanin, koji je radio u Veneciji izmedju 1558. do 1586. Od njega ima izloženo šest grafika po Tizianu.

Sasvim je razumljivo, da je najveći dio te zbirke pridoniela Italija, izloživši po neke sasvim nepoznate slike iz posebničkih posjeda ili slike koje nisu bile lagano pristupačne, jer su bile po manjim mjestima ili su opet bile sakrite u polutami crkava. Te su sada zasjale na toj mostri kao odkriće. Tako ona prekrasna Bogorodica sa svetim Franjom i svetim Vlahom iz Ancone, koju je naručio naš Dubrovčanin Gozze. Na toj se slici nalazi pri dnu, na maloj naslikanoj cedulji, nadpis: Aloyxius Gotius Ragusinus fecit fieri MDXX Titianus Cadorinus ponit, a prikazan je i donator Gozze, kako kleči, njega pridržava i rukom pokazuje na nebo svetac u biskupskom ornatu. Službeni katalog mostre tvrdi, da je to sveti

Alojzije, franjevac i imenjak Gozzijev. Ta je slika slikana dvie godine kasnije od Assunte (1520.) te je prvo datirano Tizianovo djelo. Oblačno divno modro nebo i pogled na daleke lagune sa naznačenom duždevom palačom i zvonikom Sv. Marka u pozadini čine tu umjetninu osobitom i riedkom, da ne kažem aktuelnom modernom slikom. Slično je odkriće čitavi poliptik iz Brescije, a pogotovo skladni i energični andjeo na Navještenju (1522.). Odkriće je i ono razpelo iz Bologne: Krist na križu i uz njega desni razbojnik. To je platno tek u posljednje vrieme očišćeno i izpravno prepoznato kao Tizianovo. Naravno, medju tim odkrićima i prepoznavanjima ima i sumnjivih. Tako je s onim divnim portretom iz Pešte, koji bi imao prikazivati Viktoriju Farnese, koju je slikao Tizian (1546.). Berenson svakako ima pravo, kad je oprezno uztvrdio, da je slika vriedna Tizianovog kista. Sličnosti ruke na toj slici sa rukama Magdalene Tizianove u Pitti, koje je naveo pokojni Terey, ravnatelj madjarske pinakoteke, nisu ni velike, ni dovoljne za identifikaciju, dok Gambošijeva daljnja traganja veoma su interesantna i duhovita, ali ipak nisu uvjerljiva, premda dokazuju Gambošijevu fantaziju, jer je slika narečene Viktorije Farnese sasvim drugačije izvedena, nego bilo koja poznata Tizianova slika. Druge su boje, drugi tip, drugi karakter ruku, drugi način slikanja puti, da spomenem najvažnije protudokaze peštanskoj identifikaciji. Da ta prvorazredna slika nije Tizianova, to joj ne umanjuje nipošto veliku vriednost, ni njezinu veliku draž.

Slično je nekako i s identifikacijom velike slike lorda Duveena iz New-Yorka: Venera sa sviračem lutnje, koju službeni katalog nekako stidljivo stavlja na posljednje mjesto. Premda je i ta slika u svakom slučaju po svojoj obradbi, osobito po svojim prozirnim tonovima, bliza Tizianu, to ipak po čitavom svom skladu jakih kontrasta više hladnom nego toplom odudara od istovremenih nesumnjivih Tizianovih slika.

Sasvim je druga stvar sa portretom, koji je bio prije pripisivan Moronu, a sad je prema Berensonu obće prihvaćen kao nesumnjivi Tizian, što i ova priredba najbolje dokazuje. Svakako je to jedan od najljepših portreta ciele izložbe (Plemić kuće Castracana). Čini se uobće kod ciele priredbe, da

su najvažniji dio u čitavom Tizianovu opusu njegovi vanredni portreti, i tu su sada svi gotovo na okupu, osim onih iz Prada, iz Londona i Kassela (Filip II., Karlo V. i vojvoda od Atrija). Ovdje je »Mladić sa rukavicom« (1520.) iz prve periode, ljevica mu je u sivoj rukavici prikazana tako živa, tako skladno slikarski, da je ta partija možda jedna od najljepših od svih platna Tizianovih. Ovdje je Laura Dianti s vojvodom Alfonsom d'Este, tu je i Tommaso Mosti (1526.), prijatelj Alfonza i svjedok njegova tajnog vjenčanja sa Laurom. Njegova se liepa renesanska glava opetuje i na drugim Tizianovim slikama kao na Bakanalu. Snažna figura Gran Capitana Francesca Maria della Rovera, vojvode od Urbina (1536.), podaje melankoliku i poeti Mostiju sjajan kontrast. Naravno da je ovdje i ona nepoznata ljepotica, za koju duca di Urbino poručuje Tizianu, da je što prije završi. Ona vodi u svom azurnom kićenom kostimu seriju Tizianovih ljepotica. Ta ista je portretirana nagih ramena u krznu i sad je doputovala iz Beča u Veneciju. Neki historičari proglasili su tu liepu damu Eleonorom Gonzagom, vojvodkinjom od Urbina. Uza svu slobodu, koja je vladala u to doba mladosti čitave Italije, nije vjerojatno da je vojvodkinja Gonzaga pozirala gola Tizianu, jer je ta ista ljepotica naslikana i kao Venera od Urbina (1538.). Vasari nagadja, da je ta divna žena bila favoritkinja vojvode Guidobalda II. Nu kako god bilo, ipak je najvjerojatnija teza nekih historičara, koji su u tom magijskom ženskom idolu prepoznali jedinu, pravu i veliku ljubav majstora. Ta se glava neprestano javlja i u drugim slikama. Slične crte nosi i Magdalena, pače i ona iz Lenjingrada.

Dosta je pogledati farnezijanske portrete: onog starog papu Pavla III. (1546.), koji u triumfu dočekuje Tiziana u Rimu, kad Tizianu na Capitolu uručuju diplomu gradjanina rimskog, pa onda istog starca, pogurenog sa nepotima Aleksandrom i Oktavijom, a nada sve Aretina (1545.), toga »kralja djevojčura i bufona, patrona, rufijana, model maquereaux-a svake vrste kroz stoljeća« (André Saurès), koji je sam nazvao taj portret, poklanjajući ga Cosimu Medicejcu »terribile Maraviglia«; dosta je to samo pogledati, da se osjeti sva moć Tizianova: oživjeti na platnu za stoljeća pojedine likove tako,

da su zahvaćeni u pokretu i u izrazu, da su istinito karakterizirani jasnije i bolje, nego što bi to izrazio bilo čiji opis ili čitava pripoviest bilo kojeg historičara o tim likovima i o njihovim životima.

Takav je portret zlaćane Lavinije, kćeri Tizianove, pa portret Fridrika Saskog (1550.) ili onaj čudni zagonetni portret mladog Engleza (tako je bar nazvan) sa sivo modrim očima i dubokim prodirnim pogledom.

To zagonetno i živo strujanje postoji na ostalim ovdje sakupljenim slikama. Te su slike žive. Život struji sa velikog sumračja na muci sv. Lovrienca, odsieva sa bronČanih tjelesa Kaina i Abela, što su u golemom zamahu. Titra boja sunčano na zlatnim uvojcima dječaka na »Pali Pesaro«, kriesi se na »Alegoriji«, žari na »Tobiji« kao u sutonu, plavi se ne samo na modrom prozirnom azuru neba, nego i na onim planinama, koje su prečesto u pozadinama njegovih slika, kao da se majstor »vraća u snu u svoj rodni Cadore, gdje su zelene doline i nad njima divlje pećine kroz koje se probijaju brzice izmedju velikog hrašća«. (L. Hourtique: La jeunesse du Titien). Sjaji ta boja bjelokostno na puti nagih Venera kao svietlo u tami, bljeska na punoj, jedroj i razbludnoj Danaji, čije je tielo tako liepo, kako ga je samo još mogla uobličiti grčka umjetnost, prigušeno se ljeska kao da svietlo paluca na zlaćanim tonovima »Vergine del Coniglio«. Preljeva se na Louvreskom »Polaganju« u magijskom skladu poput svile.

Tako struji život uhvaćen bojom sa tih platna aktuelan danas kao i pred tristopetdeset godina — univerzalan ga je majstor čarobnjački vezao, univerzalan i po sadržaju i po obliku, jer je Tizian obuhvatio čitav ljudski život od svojih početaka, od dječačke dobe preko mladosti i pune mužke snage do najdublje starosti. Punih 99 godina živio je Tizian, a od svoje najranije mladosti njegov je kist slikao jedinstveno djelo: čitavu ljudsku radost, sve zanose, sva oduševljenja, a i čitavu muku. Pred konac Tizian slika Bol, slika i ne dovršuje svoju veliku »Pietu« u stotoj godini. Deset godina prije njegove smrti čudi se Vasari, kad ga posjećuje u njegovoj kući »ai Birri« da još slika, a on još slika neumorno i nenadmašivo daljnjih 10 godina, kao da se i sama smrt nije

usudila taknuti toga čarobnjaka pod crnom kapicom, jer šalje tome Prosperu piture duge siede brade, upalih suznih očiju iza kojih se kriesi svietlo, šalje stogodišnjaku kugu i ta mu tek otimlje kist iz ruke, ubija njega i njegova sina (1576.).

Izpravno kaže G. E. Mottini, da Tizian ne samo što najbolje predstavlja venečiansku školu, već on utjelovljuje slikarstvo, kao Shakespeare poeziju. On je majstor i učitelj svima majstorima, on je otac genialnih kolorista i njegovo ime zasjenjuje te iste: Lotta, i Savolda, Bonifacija i Veroneza, Bordona i Tintoretta, Rubensa i Van-Dyka, Velasqueza i Greca.

Pa ako je Berensonova tvrdnja istinita, da je renesansa izraz mladosti Europe, a venečiansko slikarstvo najsavršeniji i najjači izraz slikarstva renesanse, to je Tizian onaj, koji je taj izraz ponio najsnažnije do svog savršenstva gotovo kroz sto godina kao sunčana radost. Sto godina života, sto godina krepkoće i mladenačkog žara. »Flora«, mlada i liepa žena, što u svojim prekrasnim rukama drži cviećе, simbol je toga života.

Kao da se još jače zeleni sa kamenog balkona Ca'Pesaro plošnina Canal Granda. Prolaze barke krcate plodinama, biele se košulje gondoliera, tamna je njihova put; kriese se sunčane mrlje po odjećama žena. Tople su boje, kao da su sa Tizianove palete. Plove oblaci na modrilu neba, daleko negdje iza palača i kuća valjda tamo iza Murana i Torcella, isti su kakve je gledao Tizian. Iste su boje, što titraju oko nas na podnevnom suncu. Tizian i Venezia su jedno. Još žive, traju u suncu i daruju radost i ljepotu.

MUNJA SLIKARSTVA

JACOBUS TENTORETUS PICTOR VENETUS

I.

Mletci, 1935.

Dočekala me već kod izlaznih kolodvorskih dveri neočekivana i dosele nepoznata slika: Canal Grande u zimskom ruhu. Canal Grande i snieg! Čitav stari dekor u bielom — sve je bilo posuto bielim praškom i činilo se, kao da je sve pošećereno.

Mraz je pokrio ladjice, gondole, motore, vaporette kao i njihova pristaništa sa šarenim reklamama, što se zibaju na zelenoj nemirnoj površini kanala. Sad je taj kanal još zeleniji nego prije, jutarnja je magla pozadinu još više zamutila. Iz magle su se tek slabo nazirali obrisi palača i crkvenih tornjeva. Siva je slika, ali riedka i zanimljiva.

Žure se tamne silhuete duž kamenih riva, umotane su, viju se crni dugački rubci sa crnim resama oko ženskih likova — hladno je i mi se stišćemo u zavjetrini na malom vaporettu u našim kabanicama, te tako ulazimo sve dublje u jutarnje sivilo pred nama. Odmata se stara pokretna slika, danas u sivom s bielim konturama, prolaze poznata mjesta, poznate palače, znani vrtovi i terase.

Sve je ostalo isto, samo su zima i mraz izbrisali sunčane boje, postalo je sve škuro. Blieda sunčana ploča nad tom plavičastom maglom čini još više tu sliku, taj poznati film fantastičnim i irealnim. Boje kao da su nestale, izbliedjele su i one, koje kroz maglu vire, i one su hladne, toplih zlaćanih sjena nema, nema ni sočnih sjajnih preljeva, zeleni hladni kanal tek odrazuje tmurna zdanja.

Za takvih maglenih dana postoje još tople sunčane boje i njihovi zlaćani prelivi, što u drugo vrieme sjaje ovim gra-

dom samo kod starih mojih znanaca u zlatnim okvirima, bilo da palucaju po mračnim crkvama i sakristijama, bilo da tinjaju po škurim dvoranama pod zlatnim stropovima. Tamo još traje i živi njihov sjaj, kao da su se te boje povukle na skrovita mjesta i sakrile pred maglom i zimom. Tamo pričaju vjekovnu bajku sunčanog grada. Da, naravno još su spremljene te slavne boje i po muzejima, po tim službenim grobljima umjetnosti, gdje vladaju muzealci, čuvari i grobari od pamtivieka.

Jest, uistinu muzeji su groblja, nekropole i spremišta, koje je prošli viek s uspjehom stručno doveo do absurda. Poredane su tamo i smještene slike i kipovi, jedan do drugog, slika jedna do druge već po dobi, po časti i po veličini — sve u zlatu, sve u blistavom ornatu, na svakom okviru pločica za prepoznavanje — grobni nadpis. Sva su ta djela jednom bila namienjena i izradjena za druge prostore i za druge svrhe, a danas? Iztrgnuta iz svoje sredine stoje u muzeju u redu kao izložene balzamirane lešine pod brojem na ogled. Ugašena su kandila, što su titrala pred tim svetačkim obrazima, nema tamjana i svieća s oltara, nema mrmora molitve, nema ni radosti, što je prolazila izpod tih slika, traje muzej i mrtvačnica, u kojoj se čuje još brbljanje čičerona ili Kunstgeschichtlera, koji mudro tumače umjetnost. A sva su ta djela, te slike bile jedared i danas su još vjerovanja, čitavi životi, izpoviesti pokoljenja nekih ludjaka i fantasta, koji su nastojali mahanjem svoga kista zaustaviti vrieme. Danas su poredane i povješane sve te zmijske šarene košuljice, ti zanosi, umišljanja, čežnje, ljubavi, strasti, želje, zavisti, ideali, muke i patnje, nemiri i sreća, iluzije savršenog, pobjede i porazi, sklad i nesklad, i konačno stvarne nesmjernosti, koje se obično nazivlju stil. Da li su to neka magijska zrcala, što odrazuju ono bezimeno u nama, ili su to neki pozlaćeni prozori, jedan do drugog, kroz koji gledamo kao u kakvoj fantastičnoj laterni magiki drugi neki sviet prošlosti? Ili su to možda zlatom uokvireni snovi, kroz koje dopire naš pogled do onoga nedohvatnog, do dalekog, do sreće, do ljepote, do života, koji je i drugi i bolji i skladniji nego što je naš?

Ili je možda taj pozlaćeni magazin samo neki šareni groteskni sajam bez buke i vike, neka zbirka ukrućenih snovidjenja, nekoga stravičnog cauchemara, koji paze i čuvaju uviek neki djedonje, neke čičice, što dobroćudno bulje praznim očima u sviet ili opet neki nakostrušeni starčići, sigurno izsluženi oružnici, koji strogo i neumoljivo pipaju pogledima svakog posjetioca?

A ipak struji život na tim slikama: protiv muzejskom magaziniranju, pretrpavanju, ipak žive tople i sunčane boje, protiv mrtvog slagališta, nemogućih naprava i postava. Naravno da se slike jače doimlju i da sugestivnije djeluju na onom istom mjestu, za koje su bile i izvedene, makar da su i lošije osvietljene, nego što su to po muzejima. U svojoj pravoj sredini zadržavaju i svoj smisao i svoju pravu namjeru. Djela Jakopa Tintoretta to najbolje pokazuju. Ona su u većini i po svojim najboljim primjerima ostala na onim istim mjestima sve do danas, na koje ih je sam Tintoretto postavio. Tamo i najjače djeluju, dok po muzejima, kao da su od svoje draži izgubili veliki dio, stoje bez veze, u tudjoj sredini. Istina i tamo odsieva njihov sjaj, i tamo u tudjoj sredini bez veze rastu i svietle Tintorettove boje, ali ipak te boje i taj sklad živi drugčije u crkvama i dvoranama, nego li u samom muzeju, makar kako bio taj muzej dobro organiziran.

Naprotiv na svojim starim mjestima, na plafonima i na zidovima ta Tintorettova platna odkrivaju tek svoj pravi čar. Giblju se likovi goli i produženi, ruše se izlazeći iz tame na svietlo modrim nebesima sunovrat u zlatne magle. Snopovi svietla kruže uznemirenim plošninama; miču se, dižu se i rastu tamne olujne duboke sjene, a u njihovim se sklopovima srebri magijsko svietlo.

I pred tim je Tintorettovim platnima jasno, da nije fraza postojanje glasbe boja. Sve je na tim čudnim slikama u pokretu, ništa ne miruje, uzbibalo se ne samo more i one naslikane bujice i mlazovi vode i razparani oblaci oluje, već se uzbibala i zanjihala i ista zemlja, po kojoj se kreću ili bolje rečeno lebde Tintorettove prilike. U svima tim likovima je nemir i slični pokret; nagnute su i priklonjene sve figure, kao da ih tjera i pritište ista sila, kao da se nalaze u silnom viru.

Osjeća se strujanje oko sviju. Između čitavih čvorova spletenih likova i njihovih udova, između bujnih i sočnih raslina, ponad izmišljenih gradova i dalekih bregova nazire se kroz krpe mračnih oblaka mirni i modri bezkraj — čisto azurno nebo. Nazire se negdje daleko nedohvatno, daleko ponad svih vrtloga mir, spram kojeg klize, kreću, lete i padaju tjelesa, koje je rodila fantazija Tintoretta, za koga je već i Vasari utvrdio, da je »terribile cervello« kojeg je ikada slikarstvo poznavalo.

Koja li snaga, koja li moć. Koliko li sugestivno djeluje potez Tintorettovog kista! I nehote zahvati taj suludi vrtlog gledaoca. Sa tih škurih platna vrtloži se sila, koja obuhvaća i nas — sviet izvan zlatnih okvira.

Zato je i tvrdnja Uge Ojettija sasvim izpravna (L'arte del Tintoretto) kad prispodablja Tizianovu sliku otvorenom prozoru, kroz koji promatra gledalac ograničeni prostor, svietao, skladan i pun draži, ali izvan gledaoca, dok Tntoretto svojim zamahom obuhvaća tog gledaoca, stvara od njega gotovo sudionika svoga sredjenog tumulta na bilo kojem od svojih velikih platna.

II.

Bujna i neobuzdana mašta Tintorettova tražila je goleme dimenzije, upravo vapila za velikim platnima, za čitavim zidovima crkvenih korova i dvorana najvećih razmjera uobće do tada poznatih u Europi. Nisu joj dostajali mali formati, jer za Tintorettove bujice i poplave potrebni su bili prostori, pa kad ih je Tintorettov kist kao u kakvoj suludoj jurnjavi izpunio, čini se, da su i te ogromne sličurine tek detalji, tek jedan dio nekih još golemijih plošnina. Na tim platnima traje, postoji, struji upravo neka čudna živost, elementarno je nešto u njima zahvaćeno. Te slike nisu prikaze, recimo, jednog trena, odraz ili prikaz jednog diela zbivanja, nisu možda ni neka živa slika, već je na tim golemim platnima zahvaćeno sve kao u sveobuhvatnom zamahu samo zbivanje, rađanje i rastenje. Odvajaju se te slike od svih do tada slikarskih djela,

a to je već čitava Venezia primietila, čim su se djela nepoznatog mladića po prvi put pojavila u Merceriji. Običaj je tada bio, da na tom mjestu majstori izlažu svoje slike. U početku hvalio je i škrti Tizian mladog Tintoretta, premda se Tintoretto još kao učenik, kao »garzon« nije dugo kod njega u radioni zadržao. Nisu se podnosili. Kasnije, kad je u nevjerojatnom tempu Tintoretto izbacivao sliku za slikom, snažniju od snažnije, pa kad je ciela Venezia stala oduševljena pred »čudom svetog Marka« (1548.), stari se Tizian uzvrpoljio i pomalo pobojao te nove mlade snage, te je svakom zgodom podupirao Veronese-a protiv Tintoretta. Naravno, hvalilo se, kudilo se, intrigiralo oko svake veće naručbe, i nastojalo se pomalo svakom zgodom, kako bi se umanjila vriednost te elementarne sile, koja je pokretala ruku pučanina Tintoretta, prostaka nekog sa Fondacho dei Mori, koji nije bio ni dobro odjeven, pa ne može u salone i palače medju aristokraciju velikog vieća kuda se kretao Tizian kao suveren. Pravio se važan i Pietro Aretino, nazivajući Tintoretta pokroviteljski »Dragi prijatelju«, da mu uz bombastičku hvalu priliepi pouku, kako će tek naučiti slikati i crtati, a ujedno da mu oduzme slike kao ucjenu, jer je i u cinquecentu na lagunama bilo slučajeva, da su slikari morali plaćati danak.

Da je ucjenjivač Aretino odmah nanjušio, koja je snaga u Tintoretta, nema sumnje, da su to isto kasnije u panegiričkom slavlju učinili Carlo Ridolfi, cavaliere u svojim »Meravigliama dell'arte« i M. Boschini u »Carti del navegar« nije nikakovo čudo, kao što nije ni čudo, da je Vasari u svojim »Vitama« negativno sudio o radu Tintorettovu.

Strogu ocjenu Vasarija ponavljali su stoljećima gotovo svi kasniji mudraci poviesti umjetnosti, već valjda po tome, jer je i onako ta blažena poviest umjetnosti često obično prepisivanje. Tako je Tintorettov opus svrstan uza sve kvalitete medju drugorazredne majstore. Tek je konac prošlog vieka studijama Ruskinovih prijatelja, pa Berensonom (Venetian Painters), zatim Thodeom i Waldmannom pokazano ovo mletačko čudo slikarstva u pravom svietlu, dokazujući upravo obratno, nego što ga je Vasari ocienio. Jer uistinu nikad nije postojao u Mletcima slikar, koji je toliko studirao od svoje naj-

ranije mladosti do kasne starosti kao J. Tintoretto. Samo je njegov način studiranja bio sasvim drugčiji, nego što je to bio u tadanje vrieme običaj. Gotovo fanatično je crtao, kao što do njega još ni jedan mletački majstor. Crtao je po odljevima od sadre najpoznatije antikne kipove u svim mogućim pozicijama, u crtanju skraćivanja bio je nenadmašiv. Pače je i sam modelirao male likove u pokretu iz voska te ih u različitim osvjetljenjima studirao.

Sam je Tintoretto izticao: da se liepe boje mogu kupiti na Rialtu, dok se crtačka umjetnost može postići samo neprestanim studijem. Kad ga je pitao bologneski slikar Odoardo Fialetti, kako se najbolje i najsigurnije postaje dobar slikar, odgovorio mu majstor: Crtaj! I opet crtaj! I ponovno crtaj!

Te se istine držao čitav život — neprestano crtajući u svojoj radionici, u noći razsvjetljujući svoje modele, vješajući ih o strop, crtajući njihove fantastične figure i sanjajući svoje kompozicije kao kakav čarobnjak, koji čara pod drhtavim plamom uljene svjetiljke.

III.

Renesansko je slikarstvo do J. Tintoretta u kompoziciji održavalo strogo pravilo jasne i simetrične razporedbe, horizontala i vertikala, i to ona središnja bila je u tom komponiranju odlučna. Sve su se slike mogle svesti gotovo na osnovu reliefa. Tintoretto lomi taj red, to pravilo, taj mirni razpored i tu geometrijsku simetriju; on traži dubljinu, prostor i daljinu komponirajući u najviše slučajeva na diagonalu. Dotadašnji formati slika — obično pačetvorine po zlatnom rezu, — produljuju se kod njega, te postaju i uži pa širi, kao one uzke kompozicije, na izšaranim škrinjama, što ih je tolike maljao Andrea Schiavone, ili opet ti formati rastu u visinu, kao kakve gotske plošnine medju razvedenim subovima. Takvi su mu i likovi. Razmjeri i punoća likova Bellinija, Giorgiona ili Tiziana se produbljuju, klasični se kanon napušta. Već produljeni razmjeri Michelangelovi još se više raztežu kod Tintoretta. Srazmjerno malene glave nošene su na velikim truplima, dok su

se noge utanjile, i čine se kod žena kao noge sportiskinja ili plesačica. Ruke nemaju još ono neugodno produljivanje prstiju, kao kod Parmegianina, a nemaju ni onu poslastičarsku afektiranost Berninija, već su naprotiv skladne i izražajne, kako se to najbolje vidi na Dresdenskom »Koncertu«, na kojoj slici raznolike ruke prebiru, svaka na svoj karakteristični način, kontrabas, gusle, citru, orgulje i flautu. Kolikogod je Tintorettov opus bogat prerazličnim tipovima, to se često iste ili slične glave ponavljaju! Mnogo puta se ponavlja bradati tip mužkarca, sličan samom slikaru, sličan se i ženski tip ponavlja, isti je tip griešnice pred Kristom, kao onaj na slici u Münchenu »Krist kod Marte i Marije«, slična su i ista ženska lica na nebrojenim Golgotama. Obično su te žene plave, biela im je put bez crvenih odsjeva, kako je to slučaj kod Tiziana. Bjelokostno svietli ta put, upravo se sjaji kao na »Suzani« u Beču. Prečesto su plave pletenice svedene kao šljemovi na tim liepim glavama, kojih je izraz neka bolećiva melankolija (Bakho i Ariana). U licima se čita suzpregnuta strast, čežnja im izkri u oku kao na onom »Oslobodjenju«, inače kvartetu iz talijanske opere ili komedije (il padrone, la donna, il servo e l'ancella).

Još je čudnija izražajnost neke neizrecive čežnje u onom predivnom prikazu iz Tassa, gdje umiruću Corindu krsti Tancredo. Ženska lica su puna zanosa kao na kraljevni do Svetog Jurja. Nu kraj svih tih profinjenih izraza i dramatskih pokreta sve su te žene pučanke, barem takve je modele sigurno imao majstor, kao što je to ona nezaboravna ženska figura na »Čudu sv. Marka«, što drži u naručaju diete.

Prave pučanke su, što se kupaju na »Madianitskim ženama« u Pradu, kao što su prave neprerušene služavke na »Posljednjoj večeri« i na »Kani Galilejskoj«, što dvore goste. Obična su tjelesa radnika na ritmičkoj slici »Vulkanova radiona«. Sve se scene odigravaju ili po običnim kućama venecianskim ili u krajobrazu, na dnu kojega su tamni bregovi proparani svietlima; na tim pozadinama obično sieva, kao da poigravaju munje. Nisu izmišljeni ni oni vrtovi, koji se čine kao iz čarobne bajke, u kojima se kupaju Tintorettove Suzane (Louvre, Beč); te iste vrtove možemo i danas naći u Padovan-

skoj ravnici, tamo, gdje po bezbrojnim kanalima klize brodići s vatrenim jedrima; na takvoj se barki i Tintoretto odtisnuo svega jedared iz Mletaka sa svojom Faustinom i osmero djece, kad je pošao u goste na kneževski dvor Gonzagi u Mantuu. Svuda je realnost majstoru podloga, samo je izdignuta u iskričavo stanje, tako da živi svojim posebnim životom, te se takva čini fantastična i izmišljena. Kod svih stvari odabran je za prikaz najdramatskiji momenat. »Skidanje s križa« pa mala »Golgota« u mletačkoj akademiji djeluju na primjer kao neki prikaz zaustavljene panike — prikaz olujne stanke, kad još lepetaju tamne hrpe oblaka, zastava i tamnih haljina, a na licima se čita zadržani krik očaja i strave.

No kruna čitavoga golemog Tintorettova rada je Scuola di S. Rocco. Takva cjelovita i ogromna realizacija nije ni samom Tizianu bila sudjena; on nije ostavio za sobom tako velik, tako izražajan spomenik, sebi, Mletcima i čitavom slikarstvu. Tu je u staroj palači bratovštine sv. Roka sakupljeno glavno životno djelo Tintorettovo: niz golemih slika iz starog i novog zavjeta duž zidova dolnje i gornje dvorane, zatim strop u gornjoj i u posebnoj dvorani »Muka i smrt Kristova«. Tu na tom je mjestu sva golema snaga majstorova našla svoj pravi zamah; čudnu sintezu realnog i irealnog odkriva ovo mjesto hodočašća za sve slikare. Kao na kakvu vrutku struji s tih slika čudesna snaga velikog duha. Miešaju se detalji najrealnijih likova i scena sa snovidjenjem genija. Niže se slika do slike, dokument do dokumenta; tako pričaju ta tamna platna ljudski život, radost, bol, očaj i rezignaciju.

Zavodljiva i zamamna žena pruža jabuku mužu, trzaju se tjelesa u paklu boli, a nad njima Mojsijeva zmija, teče izvor iz pećine ili iz otvorenog neba pod čarobnim štapom, hvata se mana iz otvorenog, ali tajanstvenog neba, pate se i naprežu giganti, provaljuje prostore andjeo navještenja, mati povija diete, dok magijska povorka u sivom zelenilu roni iz tame.

Kao kroz tropske guštare vere se obitelj, grče se i vrtlože u kaosu tiela matera promatrajući ubijenu svoju djecu, u mističnom dekoru snovidjenja svetica iz Magdale kao čudesni alem kriesi svoju pokoru, dok Marija Egiptiaka prisluškuje uz

slapove svoju želju i pod paomama snuje svoj daljnji strastveni put. Nad Jordanom su se nadvile skupine drhtave i srebrenaste, prozirne kao svietle sjene, što kruže oko mističnog krštenja. Zagledao se duboko osamljen čovjek u liepog demona, koji mu nudi kamenje, da ga pretvori u hljeb; taj je demon u liku predivne jedne žene, simbol je to čitave prirode. Promatra čovjek sa svetokrugom mirno i samilostno zavodnicu, spoznaja je u tom pogledu. Ni Schopenhauer ne bi bolje ni jasnije izrekao svoju misao. Diže se Lazar kao dio probudjenog elementa, Getseman tajni sjaji, na njem je blistava duga. Plaminja tako na tim slikama svietlo, da konačno plane na Uzkrsnuću i da pobjedno uznese Krista izmedju krila Andjela, oblaka i zanesenih učenika u čisto transparentno modrilo. Sva Grecova irealna svietla kriese se već ovdje — samo žarče, punije i bogatije.

No svi ti likovi, sve te sjene i svietla, sve te boje pune munjine, sve te skupine, što se zmijulje na tim ogromnim platnima, nisu nego priprava za muku i smrt u posljednjoj dvorani, za onog čovjeka u bielom pred sudcima, za onu žrtvu, koja se penje na brdo i za onu veliku Golgotu, u kojoj je Tintoretto dao sintezu svega svog rada stvorivši grandioznu simfoniju. Znao je stari Tizian, zašto se mrgodio, kad je samo i začuo ime Tintoretta, jer tu je kist suparnika i mladjeg majstora nadbio i istoga Tiziana, tu je barok iznio temperamentom Tintorettovim pobjedu nad Renesansom. I tu je atelierska Tintorettova uzrečica, koja djeluje kao loša i neukusna reklama, da on crta kao Michelangelo, a slika kao Tizian, postala istinitom.

Obuhvaća taj Razpeti čitav sviet i onu tajanstvenu ženu u crnom i zanesenog svetca, koji je u Patmosu gledao otvorena nebesa i slomljenu majku podno križa, i barabe i sudce; dostojanstvenike i kurtizane, vojnike i krvnike, velike svećenike Judeje i obične žhire, radnike i djecu, nehajne promatrače i užurbane radoznalice, obuhvaća taj Krist i polja i bregove i bujno drveće, gradove i kuće na osami kao i ono mutno i težko olujno oblačje. Obuhvaća, i shvaća i razapetim rukama blagoslivlje samilostnom gestom ljude, zemlju i nebo.

Na zimskom danu kao da se smijulji pocrnjela maska Tintorettova, što je izrezana u konzolu oplate dvorane, bliede žutkaste pačetvorine svietla tiču kameni pod, to viri mletačka zima kroz žute zastore, takla je i velike fenjere na crvenim držcima. Smije li se uistinu maska majstorova? Nije li joj urezan oko usana trpki neki izraz? Pod tom maskom stoji stol sa knjigom, u koju se obično podpisuju posjetnici. Sjećam se, prošlo je tomu već mnogo zima, što me je stari siedi čuvar tiho pozvao, da se podpišem i da ujedno kao riedkost vidim jedan podpis u toj velikoj knjizi. Nije dugo listao, na nekoliko mjesta na različitim stranicama zapisano je bilo velikim ćirilskim energičnim slovima Uljanov. Čuvar je pridometnuo tiho sa strahopoštovanjem »imperatore rosso« — a danas ne pokazuju te knjige; postoji druga: na njoj je liktorski znak. — Da, upravo dolje sada negdje u magli pjevaju Giovinezzu.

LITERATURA: Ridolli: Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto 1642. — Boschini: La carta del navigar pitoresco 1660. — Berenson: The venetian painters of the Renaissance. — Hadeln: Zeichnungen des Giacomo Tintoretto. — Waldmann: Tintoretto. — H. Thode: Tintoretto. — Venturi: Storia dell'Arte italiana IX. — Moschini: Tintoretto 1931. — R. Palluchini: Tintoretto a San Rocco, 1937.

SAMOSVIEST I ODRAZ

(O autoportretu)

Naši se životi kreću izmedju poznatog jučer i nepoznatog sutra, a naše životne sadržajnosti nastaju i razvijaju se na temelju tumačenja sadašnjosti iz prošlosti. Te su sadržajnosti u stvari naša sviest, to jest sve ono što svojim osjetilima opažamo, shvaćamo, osjećamo, što si predstavljamo i što hoćemo: jednom riečju skup svega onoga što doživljujemo. U tom nemirnom toku i trajanju naše sviesti mienjaju se njezini oblici, oni se razvijaju od početnih, najranijih oblika sviesti našeg djetinjstva, još sasvim neodredjenih, pa sve preko rastenja sviesti u dječačkoj i mužkoj dobi, potom u starosti do onog trena, kad se ta naša sviest prekine i slomi ugasnuvši se kao slabi dogorjeli žižak. Dakle od prvih početaka sve do trena našeg prestanka, naše smrti. Na tom životnom putu naša duševnost poprima različite intenzitete izmedju skoro podpune bezsviesti pa sve do najveće i najizrazitije jakosti, sve do vidovitosti.

Svaki od nas nosi svoju vlastitu i posebnu variantu tog kretanja i tog nemirnog i titravog gibanja. Crtaju naše sviesti čudne diagrame i fantastičnu lienarnu ornamentiku — sve same zakovitlane krivine, po kojima se te naše sviesti kreću tokom naših života. O tim spletenim znakovima i diagramima mogli bi ponajviše i ponajbolje progovoriti psihiatri, ti izpovjednici našeg suludog vremena.

Nu ti značajni i fantastični diagrami, što ih crtaju kroz život naši živčani sustavi, ne pokazuju nam u kakvom je odnosu ta naša nemirna duševnost prema svom odrazu. Niti nam pokazuju kako se taj odraz, to spoznavanje vlastite sviesti mienja i produbljuje i kako se mienjaju oblici i jakosti naših

---

* Predavanje održano u Pučkom sveučilištu u Zagrebu (po tri puta) Petrinji, Varaždinu i Sušaku (1940.-1941.).

sviesti. Upravo uz pomoć odraza oblikuje se naša samosviest — sviest o samom sebi.

I to bi bio sadržaj moga prikaza.

★

Na likovnom je području taj odraz zrcalna slika onog, koji slika ili modelira. Tom se slikom fiksira izolacija jednog trenutka trajanja i to likovnim sredstvima — onim istim oblicima u kojima ta sviest živi. U stvari je to fiksirana točka izmedju poznatog jučer i nepoznatog sutra, upravo ono čvorište u kojem se nalazi odraz sviesti, jednom riečju sadašnjost.

Ostvarena je zrcalna slika, nova priroda, ona je iztrgnuta iz živog toka, iz onog neprekinutog niza promjena, što ih život neprestano svakim časom stvara. Tako ostvarena zrcalna slika, što ju kratko zovemo autoportretom, bila bi prema tome tek jedan dio cjeline, tek jedan izsječak tog nemirnog i valovitog kretanja i gibanja naše sviesti; nu ona može i izrasti kod stanovitih jakih darovitosti u tom istom izsječku, u tom dielu zbrojem, sintezom čitavog životnog toka.

Takav zbroj ili sinteza svih pojedinačnih časova često bilježi i smrt u crte i oblike naših jadnih i biednih lica. Smrt ukrućuje naše ljudske grimase u sumarni i zbijeni oblik mrtvačkih maska. Taj zbroj je konačan. Kad promotrimo bilo koju mrtvačku masku, vidimo, da je taj sumirani oblik i bez života, bez sviesti samo pusti i prazni oblik. Istina u njem se nalaze čas više, čas manje sve značajke prošlog života. Na primjer na mrtvačkoj maski jednog Beethovena, čini se kao da je u tom konačnom obliku u svedenim čelnim kostima, gdje su ječale najuzvišenije harmonije, ukrućena neka izvanvremenska maska. Sam je život — taj umjetnik nad umjetnicima — modelirao na toj maski još u tjelesnom blatu onaj težki zarez oko strastnih usnica, modelirao je očne udubine u kojima je plamtjela još strastnija sviest. Smrt je zaključivši životno modeliranje produhovljene obline na toj maski, ostvarila istodobno vječni lik, koji više i bolje simbolizira Beethovena, nego što to čine svi njegovi kameni i brončani spo-

menici širom kugle zemaljske. U toj izuzetnoj mrtvačkoj maski kao da je još odsjev nekog života, kao da velika sviest i u toj mrtvoj materiji još uviek tinja.

Sviest naime zrači iz tjelesne materije, kao da se probija i da traži izlaz; sviest oblikuje tu istu materiju i daje joj izraz. To probijanje kroz materiju, to produhovljenje ili pretvaranje same materije odkriva puteve umjetnosti. Pokaže li se takvo probijanje u zrcalnoj slici autoportreta, tad nastaju primjeri ostvarivanja nove prirode u najizravnijem obliku. Kod takvih primjera je pogotovo očit sam problem stvaranja, jer je kod tih slučajeva sama sviest odrazila sebe u oblicima u kojima ona bitiše. Kao subjekt ostvarila je vlastiti odraz i time objektivirala likovno u odraženim oblicima samu sebe.

Iz tih oblika, dakle iz materije, upravlja se ona zraka, što ju zovemo poglědom. Kod većine autoportreta, taj je pogled jasan i živ, on je nosilac u glavnom one sviestne sile. Nu nije samo pogled, već i ostale obline lica poprimile su posebnu živost, kao da je materija oživjela recimo na autoportretu Quentin La-Toura. Dovoljno je bilo na tom autoportretu tek nekoliko poteza pastelom, da se maska smijulji i da se sviest oživi u toj lepršavoj materiji. Spiritualisti bi kazali: Duša si gradi tielo, duh stvara oblik, a materialisti bi protivno tome objasnili tu istu živost kao rezultantu obične funkcije osjetilnih organa i mozga, naivno rečeno kao posljedicu sekrecije mozgovnih ćelija. Cieli je taj proces za njih više ili manje sublimacija materije.

Nu te protivnosti nisu možda slučajne, one su u samom procesu mišljenja usadjene, te je taj dualizam izmedju materije i sviesti u nama. On je u vezi sa protivnošću našeg ja prema vanjskom svietu. Čitavi sě naime duševni proces ili cielo naše sviestno doživljavanje i onako odigrava na izmjeničnom djelovanju našeg ja i vanjskog svieta i to tako, da naš ja prima, da na njega vanjski sviet djeluje, u tom slučaju u našoj sviesti nastaje odrazivanje ili opet taj naš ja, naša sviest daje, izrazuje, tad nastaju izrazi. Izraz i odraz, primanje i davanje pokazuju polaritet našeg doživljavanja. Kod autoportreta Caspar David Friedricha upravo se nameće dojam, da je u tom primjeru medju mnogim drugima taj ja, ta sviest

eruptivno probila u oblik, te da ona izriče, upravo sugestivno život te same sviesti.

Kako je svaka prava i nepatvorena umjetnost u stvari objektivacija subjekta, to je objektiviranje svojeg vlastitog lika neke vrsti prototip stvaranja u kojem se nisu još protivni polovi ja i vanjski sviet: subjekt i objekt sasvim razdvojili. Oni su još povezani, i sviest — zrcaleći oblik u kojem traje, zrcaleći samu sebe kao objekt — nalazi se kod tog zrcalenja i oblikovanja bliza samom zametku, klici, ona je na izvoru koncipiranja, te je prema tome kod čitavog područja autoportreta očit prafenomen umjetnosti: Ja i Ti u svojoj bitnosti. Autoportret i nije drugo nego ostvareni i likovno oblikovani dialog pojedinačne i jednokratne sviesti sa svojom projekcijom. Naravno da takav dialog može biti vrlo plitak i banalan, a opet može zahvatiti vrlo duboko. Zavisi o sviesti, koja se projecira. Što više, može takva sviest prodorno zahvatiti i u nepoznata područja kod tog zrcalenja. Takve su slučajeve nazvali idealisti metafizičkim. U svakom slučaju takvo sviestno zrcalenje bez obzira kakvo mu se ime pridaje, očituje i pokazuje bitne oznake samog kreativnog procesa.

Već je Alberti, taj sveobuhvatni duh talijanske Renesanse, izrekao (1435.), da je Narcis, legendarni liepi grčki mladić, bio u pravom smislu obretnik slikarstva, kad je ugledao svoju sliku na vodenoj površini i kad je pred tom pojavom svoga lica, svoga podobnjaka uzdrhtao.

To obretanje, to prepoznavanje samog sebe, taj likovni gnoti se auton, to izdizanje vlastite sviesti nad samu sebe možemo pratiti već u početnim fazama u najranijoj dobi ljudske sviesti, kad sviest djeteta počinje slagati sasvim primitivne znakove kao znakove vlastite slike. Medju mnogim primjerima je primjer dječjeg nacrta od četiri i pol godine, što pokušava utvrditi nevještim znakovima tu pojavu svoga ja. U tom primjeru vidi se znak, simbol čitavog ja kao stvarnost, a vidi se jasno sasvim nagonska potreba objektivirati sebe u materiji. Od tog i takvog primitivnog dječjeg autoportreta do velikih realizacija umjetnosti na području autoportreta naravno, da je razpon ogroman. Stepenice su tog razvoja

bezbrojne i gotovo neizcrpive od najstarijih vremena, koja je poviest zapamtila, pa sve do današnjih autoportreta.

Ogromne su udaljenosti kroz tisuću faza, kroz različite periode od dječjih crtarija, crteža malog divljaka i primitivaca sve tamo recimo do zrcalne slike jednog Velasqueza kao pune i savršene objektivacije odraza. Isto su velike razlike izmedju autoportreta, koji su slikani u raznim periodima života pojedinih velikih ili slabih slikara. Razlike su velike na primjer kod Rembrandta ili kod Dürera izmedju mladenačkih autoportreta i onih kasnijih. Dürer ostvarujući svoju zrcalnu sliku u mladosti bilježi u njoj svoja mladenačka stanja upornog i fanatičnog traženja. Crta sebe kao zdušnog promatrača objekta, te jednostavnim crtama tako istodobno zapisuje jedan dio autobiografije. Düreru je zrcalna slika stalni pratilac kroz život, točno prema onoj Leonardovoj uzrječici: »Prije svega zrcalo, zrcalo je učitelj«. Dürer stvara izradjujući čitav niz autoportreta u raznoj dobi i idealnu sliku svoje sviesti, onaj poznati autoportret. Taj je strogo sagradjen, simetričan, ima monumentalne značajke. Hieratičan i svečan. Onaj prvi iz rane mladosti upornim pogledom promatra, taj strogi kasniji iz zrele dobe postao je nekim simbolom. U punoj frontalnosti slikan postao je idealnom slikom samog slikara. Kod te je zrcalne slike naime ostvaren onakav izgled, kako je Dürer želio i htio izgledati. Prema tome je taj odraz sviesti izdignut na temelju obične realnosti u idealizirani oblik. Sviest je tu modificirala realne oblike, da što jasnije i bolje ostvari sebe.

Nu kod tog idealiziranja svog lika Dürer se nije ni udaljio od realnosti, a nije ni konstruirao to prevodjenje, naprotiv on oštro i točno promatra. Idealizirajući nastoji gotovo minuciozno ostvariti stvarni odraz.

Da je tome tako, dovoljno je pobliže razmotriti samu sliku. Uza svu simetriju nisu lieva i desna strana lica jednake, oko je desno sasvim drugčije od lievog. Naime, slikar kad promatra svoje lice u zrcalu, da bi ono stereoskopsko u gledanju uklonio, koje obično nose dva naša oka, gleda uporno jednim okom, a drugo kao da je zamućeno. Taj način upornog gledanja jednim okom unosi pače Dürer u svoju sliku, lievo je oko u toj slici mnogo izražajnije.

U većini slučajeva kod zrcalnih slika kao i kod Dürerove je lik postavljen sučelice. I dosta su riedki autoportretni prikazi u profilu. U takvim se slučajevima umjetnik služi dvjema zrcalima, što je obično kod kiparskih autoportreta.

Od prvih poznatih autoportreta, što ih je zabilježila poviest umjetnosti već god. 2650 prije Krista, jest autoportret egipatskog umjetnika. Kasnije prema zapisima Plutarha izradio je Phidias svoj vlastiti lik 438. prije Krista na štitu, što ga je u ljevici držala partenonska Atena. Nu kako je bio čitav antikni izraz priklonjen više ostvarivanju tipa, a manje ili gotovo nikako u stvaranju individualnih dokumenata, to su u antiknom svietu autoportreti nadasve riedki. A kasnije u hieratskoj umjetnosti Bizanta uobće se ne javljaju. Početci se autoportretne umjetnosti pokazuju tek u IX. stoljeću. U gotskom ih periodu imade više, a pogotovo u kasnijem razvitku, kad se prikazivanje ljudskog lika sve više individualizira.

Kipari i slikari svih kulturnih zona od prielaza iz gotike u ranu Renesansu služe se sve više svojom zrcalnom slikom, tako da od pojave Renesanse postoje gotovo redom autoportreti svih značajnih umjetnika, a pogotovo su autoportreti sve brojniji od onog vremena, kad je tehniku freska zamienilo slikarstvo uljenom bojom. Razlog je tome taj, što tehnika freska ili tempere — ma da su tim tehnikama izradjeni najljepši i najznačajniji talijanski autoportreti od trecenta pa sve do Rafaela — ne omogućuje tako lagano i tako direktno ostvarenje i oblikovanje vlastite slike bilo kojem slikaru, kao što to omogućuje tehnika uljenih boja. U Italiji su osobito raniji autoportreti trecenta i quatrocenta slikani većinom u fresku. Karakteristika je njihova u nekom svečanom, gotovo hieratskom načinu, prevedeni su naime u uljepšane oblike, u oblike formalno skladnije.

Nu medju tim značajnim primjerima ima i takvih kod kojih se očito primjećuje, da je i u freskalnoj tehnici moguće izraziti ono prije spomenuto probijanje sviesti u sam oblik. Liep je primjer tog slučaja autoportret Mellozza da Forlija. Kod te je slike značajan nagib glave, pogled kao da je izronio iz kaosa. Sviest kao da izviruje te kao da budno promatra.

To promatranje i spoznavanje vlastitosti razvijalo se uzporedno s razvitkom umieća. Slični uporni pogled naslikan je na autoportretu B. Gozzolija. Što više, kod te zrcalne slike čini se da se tu više odrazila sviest nekog iztraživaoca nego sviest slikara. Sviest i tu uokolo ne samo promatra, već ona nastoji da taj fenomen pred sobom pronikne.

No svi naslikani i modelirani autoportreti nisu samo naslikane ili izmodelirane autobiografije velikih i malih majstora, one u većini slučajeva daju više i zahvaćaju dublje. Tumačenje problematike autoportreta prostim pojmom narcisisma — kako to čini Freudova psihoanalitička škola — ne pogadja elemente te problematike, takvo tumačenje odkriva tek jedan mali izsječak tog velikog područja izpravno opisujući samodopadna ostvarivanja pojedinih umjetnika, kad izradjuju svoje zrcalne slike. Takvih primjera ima sva sila u Renesansi a i kasnije kao i u današnjici. Na primjer Sandro je Botticelli naslikao sebe kao vitkog stasitog mladića prekrasnih mladenačkih oblika — u autoportretu stvara iz svog lika mladića iz sna, a kad tamo u stvarnosti je Sandro bio po izgledu neugledan, nizak, gotovo ružan.

Nu sva slična uljepšavanja, prevodjenja i idealiziranja zrcalnih slika kroz stoljeća nisu samo narcisoidna, još ima i drugih klica i izvora tih preinaka realnog odraza vlastite slike.

Obuhvativši u cjelini ogromni material s područja autoportretne umjetnosti kroz stoljeća mogu se svrstati raznovrstne skupine autoportreta sličnih značajaka, a te se skupine odredjuju pomoću razsudjivanja i uzporedjivanja na temelju u glavnom od četiri gledišta: formalno, psihološko, ilustrativno ili anegdotsko te metapsihičko.

Prvu skupinu sačinjavaju autoportreti kao čista slikarska ili likovna realizacija, bez obzira da je prikazan sam lik slikara, koji slika. Takve zrcalne slike su važne po svom skladu i svom likovnom izrazu, po svojim slikarskim vrjednotama. Tako na primjer divno Cézannovo djelo. Kod njega je važno i glavno u prvom redu sama slikarska realizacija i njezine slikarske vrjednote, a manje izraz sviesti.

Bujan i bogat njegov autoportret po formalnom po onom jedinstvenom skladu nije toliko ni psihološki ni ilustrativan, on je sav ostao u onoj nenadmašivoj slikarskoj materiji. Uzporedi li se tom jedinstvenom likovnom djelu Cézannea njegov značajni crtež autoportreta, tad se smjesta osjeća razlika. Kod crteža sviest se projicirala u težkom i namrgodjenom liku. Ona se začahurila u oštri i prodorni pogled, koji ne pipa, ne iztražuje, nego se bori i protustavlja, kao da nastoji kaos fenomena pred sobom svladati i obuzdati u novom obliku. Taj crtež Cézanneov pripada drugoj vrsti, a to je psihološka vrsta, koja obuhvaća veliki broj autoportreta poviesti umjetnosti. Tu skupinu čine one zrcalne slike, kod kojih sviest sebe psihološki ocrtava, podcrtavajući oblicima uz vanjske i nutarnje značajke. Prvoj i drugoj skupini pridolazi treća, ta je opisna. Ona djeluje anegdotski te se može u glavnom općenito nazvati autobiografskom. U toj vrsti autoportreti ili ilustriraju pojedine scene iz života ili opet prikazuju likove slikara dokumentarno u njihovoj sredini, s njihovim priborom ili u njihovom poslu. Ili opet govore o dogodjajima u životu pojedinih majstora. Tako postoji crtež velikog Leonarda, u kojem on sam sebe prikazuje u starosti, kako sjedi kraj rieke — star i uzet. Ti anegdotski autoportreti ujedno su i najbrojniji.

Četvrta bi bila vrsta autoportreta onih, koji najdalje zahvaćaju i u kojima se dolazi do onog bitnog, do same sviesti. U takvim je ostvaren zrcalni odraz, koji prebacuje granice psihološkog. Nazovimo ih metapsihičkim. Kod njih je sviest pročišćena, čine se ti autoportreti kao neki simboli, kao sažeti znameni same ideje. Oblikuju sviest kao takovu. Takav je u punom i pravom smislu Leonardov autoportret. Realno zrcaljenje, realni odraz je kod tog dubokog djela produhovljen. Produbljen je osobitim pojednostavnjenjem, tako da se čine ti oblici, te valovite crte u svom skupu kao neka providna ljuska, u kojoj je sama sviest, ono najskrivenije i ono najdublje, sama jezgra.

Da se to bolje i točnije uoči, osjeti i shvati, treba tome autoportretu protustaviti autoportret princepsa piture Tiziana. Kod tog savršenog Tizianovog slikarskog djela svega

onog prije navedenog nema. Kod Tiziana je vanjski oblik sveden, on je zaokružen, on je u sebi i po sebi skladan i sugestivan kao liepa forma, a ne kao posuda u kojoj je sadržina sviesti. Kod Tiziana je sviest dala doista u savršenoj majstoriji odraz stvarnosti, a nije se ta ista sviest produhovila do one unutrašnje sadržajnosti, koju posjeduje Leonardovo djelo. Jedino se produhovila toliko, koliko je sam dugi život produhovio realnu lubanju starog Tiziana.

Sasvim je drugi slučaj, kad se tim autoportretima uzporedi i protustavi autoportret Tintoretta. Iz tame na njegovoj slici izkrsava snažna maska; izpod namrštenog čela u toj su maski dvie tamne rupe, iz kojih se naziru tamne oči, krupne i velike. Pred tom zrcalnom slikom pita čovjek, da li je to namršteni titan ili izmoreni čovjek. Ta je naime sviest, što se zaznamenovala u to patničko lice, kovitlala magijski i fantastički splet golemih likova. Izbacivala je vrtlog boja i oblika. U izmorenom liku vlastite zrcalne slike, u toj izmučenoj maski drhti još nemir i kao da iza tih tamnih udubina tinja još ona životnost zamagljena težkom sjetom.

Ta ista sjeta i slični nemir zuri u nas iz autoportreta El Greca. Nu ipak je njegov nemir druge vrste. Proviruje pogledom iz asimetrične glave, pa ako se uoči glavna os lubanje, primietit će se, da se u samoj oblini glave autoportreta ta os izkrivila. Odraz je naime ostvaren na taj način, da se umjetnička realizacija nikako ne pokriva sa stvarnim normalnim stanjem. Udaljila se umjetnička istinitost od stvarne prirodne istine pod diktatom nutarnje sile. Asimetrične gotovo izkrivljene forme nabite su posebnom izražajnošću. Sviest je tu izobličila svoj odraz, da poluči istinitije i izrazitije ostvarenje svoje nutarnje bitne sadržine. Tipičan je to primjer psihološkog autoportreta. Nedavni su ekspresionisti, pozivajući se upravo na Grecov jednokratni i jedinstveni slučaj čitave poviesti umjetnosti, postavljali tu deformaciju kao likovno pravilo. Rezultate dobro poznamo.

No u svakom slučaju ekspresionisti imaju teoretski pravo, jer svaka prava umjetnina — to znači nova priroda — nije nikad ostvarena od onoga, koji oponaša, već je ona uviek ostvarena od interpretatora stvarnosti. Prema tome nije zbog

toga manji ili slabiji umjetnik onaj, koji ne odrazuje robski i oponašalački prirodu, već je zaista slabiji i manji talenat onaj, koji treba vanjski točni oblik, oblik oponašane prirode kao štaku, da ju prenese u podpunosti, a ne da iz sebe izbaci novu prirodu. Takav je slučaj u najpodpunijem smislu ostvarenje Michelangelove sviesti u autoportretu, što je umetnut u njegovu »Pietu«. Taj je bez patetički barokne poze bez samodopadnih gesta i izraza i narcisoidnih imaginacija, jer taj autoportret nije možda dobro namještena ili uhvaćena gluma pred zrcalom — neka poza, ne! U njem živi i traje bolna sviest. Takva ista tinja kao živi fluid u upalom licu starog Tintoretta, ona se iskri u raztvorenim bjeloočnicama Greca, smijulji se u očima Quentin-Latoura. Sviest je ljudska i to sa svim svojim odlikama, svim svojim životnim sadržajnostima. Kod Michelangelovog zrcalnog lika provalila je i prelomila se u titanskim oblicima, da se konačno smiri u bolnoj rezigniranoj maski starca iz Arimateja s crtama Michelangelovim kao ostvarenje odraza onog najdubljeg i ponajviše osobnog, što je bitisalo, živjelo i trpjelo u toj sviesti božanskog i stravičnog Buonarottija. Tu je oblikovana izražajnost pjesnika najdubljih soneta, to je u tom kamenu uleđen za vječnost njegov lik — rezignacije i bola. — Kod tog djela uistinu si duševnost gradi u materiji oblik izpoviedajući ujedno rezigniranu spoznaju svojih granica, svoje vlastite tjelesne tamnice.

Taj Buonarottijev lik izriče smirenu strast, rezignaciju buntovnika, vezana titana. Na protivnom polu te velike skale samosviesti stoji mirna melankolična maska Velasquezovog autoportreta. Maska gospara, koji isto nije slobodan. Jedan i drugi autoportret je autoportret assistenze, tako se zovu oni autoportreti, koji su uključeni u slike ili skulptorske skupine, u kojima se prikazuju slikari ili kipari kao djelotvorne figure pojedinih kompozicija. Takovi su postali autoportreti Velasquezovi na »Predaji Brede« i na »Las Meninas«.

Svi raznovrstni i različiti autoportreti o kojima je bilo do sada govora bili su ili izolacije jednog momenta ili opet ostvarenja u kojima su skupljeni, upravo kondenzirani svi momenti jednog života — jedne sudbine kao veliki zbroj. Redom svi ti autoportreti velikih individualiteta nose u sebi, u

svojim oblicima i svojim izražajnostima nešto od pitanja, od nekog skrivenog protuslovlja i konačno kao da svi nose u svojim maskama tragičnu crtu.

Slučaj je taj isti i kod Rembrandta. Sa stotine Rembrandtovih autoportreta zrači jedna te ista sviest. — Iz kaosa tame, sutona ili svietla izvijaju se oblici i obrisi u stvari modifikacije jedne te iste istovrstne sviesti i to od mladenačkih Rembrandtovih dana sve tamo do njegovog konca. U njima je uhvaćeno trajanje, fiksirana je funkcija i zahvaćena pokretnost duhovne živosti (Simmel). Od stotine crtanih i slikanih Rembrandtovih autoportreta mogla bi se sastaviti najrječitija autobiografija tog iznimnog velikog slučaja europskog umieća. Ti su autoportreti i autobiografski i formalno likovni i psihološki i konačno metapsihički. Sve te značajke mogu se iznaći kod tih brojnih zrcalnih slika. Redom ih možemo svrstati u pojedine skupine. Ali svi se nesumnjivo odvajaju od autoportreta Italije ili Španjolske. Svi su oni izvedeni od sasvim drugog shvaćanja i to je razlog njihovog odvajanja. U čemu je razlika? Sredozemac bilo Talijan ili Španjolac izražava se tako, da traži prije svega ljepotu od oblika, on je bliz abstrakciji. Rembrandt se naprotiv ne služi oblicima kao sredstvima ljepote, on u samom trajanju, u samom toku, u samom životu nalazi ljepotu. Zbog toga njegova ostvarenja nemaju onu skladnost, koju pokazuju klasična ostvarenja. Sklad liepih oblika kod njega ne postoji, ali zato postoji sklad u vitalitetu — sklad životnosti. On je sjevernjak, koji ne uživa u vanjskom i abstraktnom obliku u onom izvanvremenskom, kako to čine južnjaci. Prema tome imademo kod Rembrandtovih autoportreta sasvim drugi način i drugu produhovljenost. Njegova veličina i njegovo značenje nije u onom jasnom kristalnom gotovo matematskom ili geometrijskom oblikovanju. Ona je prema takvom oblikovanju ne samo drugčija, već je bezoblična. Ako autoportreti Sredozemlja znače u stvari oblikovanje zaokruženo i prema tome savršeno, to u svakom slučaju Rembrandtovi portreti u biti znače trajanje, kako to izpravno ističe Simmel. Sviest je odrazila kod tih zrcalnih slika sam vitalni proces. Ona zagonetnost klasičnih renesanskih portreta i autoportreta sve do neugodnog, što je postavljeno izmedju

tjelesnog i duševnog, kod samog Rembrandta uobće ne postoji. Kod njega je zahvat totalan. Dobro to karakterizira Simmel u svojoj blistavoj studiji o Rembrandtu, kad Rembrandta prispodablja Shakespeareu-u. Naime kod jednog i drugoga zahvaćen je u umjetničkom realiziranju kontinuitet, a ne kompositum od pojedinih momenata. Tako na pojedinim autoportretima Rembrandta ne postoji samo vanjski pokretni momenat, već unutarnja sabrana dinamika. — I ta dinamika premošćuje dualnost tjelesnog i duševnog. Kad se prispodobe takvi Rembrandtovi autoportreti bilo kojem talijanskom, tad se može tek spoznati sva dubljina Rembrandtovog zahvata.

U Rembrandtovom se odrazu javlja lik iz tame, u sutonu se toplih boja iskre oblici. Sriču se u živost, i nije samo u te osjenjene oblike utkan život, u tom živom tkanju kao da je prisutna i smrt. Ostvaren je život u kom je istodobno uključena i smrt. Život kao totalnost nosi u Rembrandtovom sutonu smrtni elemenat. Kod njega nisu život i smrt u protivnosti, već su jedno, a vremensko smrtnog lica, dakle poviestno biografsko je tek modifikacija jedne te iste sile jednog te istog vitalnog sadržaja, jedne te iste sviesti. Prema tome njegov naslikani smieh, na staračkom autoportretu i njegovo staračko cerenje u stvari nije ništa drugo nego nastavak smieha u mladosti.

Na primjer moje se tielo biološki promienilo od moje mladosti u svojoj supstanci nekoliko puta i to podpuno, a opet je u meni ostao identitet moga ja. Identitet toga nepromjenljivog ja Rembrandtovog ostao je kod svih stotina njegovih autoportreta, jer su zahvaćeni totalno.

Kod shvaćanja Rembrandta je smrt imanentna u samom životu, a nije nešto izvanjskog, nešto što dolazi i prilazi iz vana te se shvaća elegično ili patetično ili sentimentalno lirski ili buntovno — nešto što je izvan nas, a mi smo žrtve koje pogađa smrtna kosa. Tome je Rembrandtovo shvaćanje upravo protivno, njegova je tragika i prirodnija, bliža, ljudskija. Stoga je i njegov izraz smieha tako bolan. Jer onaj smieh njegovog staračkog autoportreta liči onom istom smiehu, kojim se smiju Shakespeareove vještice u olujnoj noći. Tako se isto ceri

maska slomljenog Leara, tako se ceri sam Usud nad životom i smrću!

Da se ta tragična Rembrandtova grimasa što bolje shvati, treba pogledati i prispodobiti pravu grotesknu grimasu Messerschmidta, koji pred zrcalom svojim ličnim mišićima izvodi akrobacije studirajući razne karaktere. Rezultat tih studija su djela puna plastičkih nabora i oblika ilustrirajući smieh i plač i ozbiljnost. Tu sviest glumi pred zrcalom komediju i tu smo blizu područja autokarikature, što ih susrećemo tokom stoljeća kod raznovrstnih umjetnika u različitim epohama. Kod tih se sviest izobličuje i sama sebi ruga, bilo vanjskim podcrtavanjima pojedinih značajaka, bilo iznoseći anegdotski komične situacije u kojima se pojedini umjetnik našao.

Ima i toga na području autoportreta, da se komično i strašno dodiruju, često je to slučaj baroknih majstora. Možda je najbolji primjer za to slika Caravagiova »David i Goliat«. Na toj je slici krvava glava Goliatova u ruci malog Davida, točni autoportret samog Caravagia. Alori je opet isto tako sebe, svoju odrubljenu glavu prikazao u ruci Judite! Stravično skreće se u nastrano i u komično. Blago rečeno stvar sasvim neukusna. Nešto sličnog postoji i među slikama Vlaha Bukovca. On je od šale, iz vica, naslikao glave svojih đaka, te ih odrubljene kraj svoje vlastite na šarenom tanjuru postavio na police starog atelierskog ormara. Bukovac je nazvao tu nezgrapnost i neukusnost »Ormarom slave«.

To neduhovito i neukusno zloupotrebljavanje autoportreta je uviek namješteno i izvještačeno. Samo ta je izvještačenost druge naravi nego je to bila ona kod većine autoportreta XVII. i XVIII. vieka, kako to može liepo objasniti Rigaud-ov autoportret. Na njem sjedi autor samodopadno u glumačkoj pozi i elegantnim gotovo kaćiperskim gestama slika svoju zrcalnu sliku. — Drapiran poput manequina pozira na vječnost. Istina stvara kulturno poviestni dokumenat, kome se ne može odreći ni stila, a ni posebne likovne draži.

Isto je dokumentiran i grafički autoportret Goye između dva zrcala. U njem živi čitav njegov duh. Od Francisca Goye postoji čitav niz autoportreta. Što više, u mnogim se njegovim slikama često nazire maska, koja liči njemu, tako da se može

utvrditi da je Goya neke vrsti prisutni promatrač i ujedno akteur. On sebe slika u »Zavodniku«, slika se s vojvodkinjom od Albe. Dapače viri često Goyin lik ili silhueta, što sliči na Goyu u košmaru i stravi njegovih crteža građanskog rata, kao da je Goya onaj, koji uistinu sam doživljuje tu strahotu i u toj strahoti realizira odraz svoje maske ili odraz svoje sjene. A većina mužkih prikaza Goye kao da nose po koju značajku lika samog slikara. Ilustrator ilustrira u ilustraciji sebe. Sviest se vlastita projicira u viđeno. Ona se lomi na sramotnom stupu, ona bulazni u ludnici, ona se cereka razkalašeno među sjenama rezigniranog karnevala, ona zuri u panici u cievi od pušaka na stratištu. Sve su te prikaze, sve su te sjene u stvari velika izpoviest i neki mutni autoportreti assistenze.

Goyin takav izpovjedni način bliz je izražavanju samosviesti u XIX. stoljeću. U tom prošlom stoljeću imade autoportreta ponajviše i upravo ti su nama najbliži. U tom vieku nema jednog značajnijeg slikara, koji ne bi dao vriedan prilog kompleksu autoportretne umjetnosti. Viek je to analize i empirije.

Taj slavni niz počinje snažni mladenački autoportret Davida. Hladan i racionalan po svom shvaćanju, u njem je stilno sadržan već čitav francuzki klasicizam. Djeluje poput kakvog programa, kao što je u kasnijem Delacroixovom autoportretu sadržano čitavo shvaćanje romantičkog perioda. Na Delacroixovoj se zrcalnoj slici jasno opaža, kako se romantika izživljava na osjećaju i kako se temperamentom u to vrieme izbacivalo oblike. I kako su ti oblici puni, gotovo nabiti nekom dinamikom i nekim unutarnjim nemirom. Protiv prijašnjeg intelekta i mira postaje tada vodičem nemir osjećanja. Brzo reagiranje i isto tako brzo ostvarivanje. Ta dva autoportreta, Davidov i Delacroixov, jasno označuju ona dva pola: romantiku i klasicizam, između kojih će titrati europski likovni razvoj tokom čitavog stoljeća. Između ta dva pola u polovici vieka stoji smireni Corot, kao ona točka, u kojoj je puna ravnoteža. Hladno i smireno promatranje našlo se je s proćućenim ostvarivanjem u jednoj cjelini. Samosviest između čuvstvovanja i razumnog razsuđivanja. Corotov autoportret je tipičan primjer za XIX. viek. On ne izključuje ni poviestni, ni psihološki način, priklanja se čistom likovnom načinu, a da ne suprimira onaj unutrašnji život, kako se to kod kasnijih slikara sve više opaža. Savršena skladnost sjena i svietla, jednostavna građa i ugođene boje ne prieče Corota da ostvari odraz pun duševnosti. Njegov autoportret — ma da je u malenom- formatu — djeluje upravo monumentalno, u njem je sviest stvorila bez glume, bez poze i bez samodopadnosti najjednostavniji i najskladniji odraz svoje vlastitosti.

Protivno toj jednostavnosti pun je glume i samodopadnosti autoportret Courbeta. Sviest je kod te slike vještački prevođena i manjka joj unutarnja dinamika, još manje nutarnja koncentracija.

I primjer Manetovog autoportreta pokazuje isti manjak. O odrazivanju sviesti kao takve ne može biti kod Maneta ni govora. On, taj veliki novotar i jedinstveni majstor, ostvaruje svoje djelo više osjetilnošću nego osjećajnošću, što je općenita značajka impresionizma. Fenomen se krajem vieka pred sviešću raztvorio u mrlje svietla i sjena, u mrlje pojedinih živih obojenosti. Nastalo je raztvaranje i analiza protiv prijašnjih koncentracija, stoga i Manetov autoportret ima ponajmanje psihološkog.

Naprotiv uza sav način raztvorenih i malih mrlja samog slikanja Van-Goghov autoportret nema samo koncentraciju, onu unutarnju prodornost pogleda, već njegov se autoportret doimlje kao da se sama sviest kritički promatra. Ne traži da se prepoznaje, već analizira, ocjenjuje i sudi. Bojom je izražena samosviest autokritičara, čiji je pogled neumoljiv i strog ponajprije spram samog sebe isto onako, kako je to i dokazao veliki duh u svom neuravnoteženom životu. Turobnu i tragičnu biografsku značajku nosi drugi autoportret Van-Gogha s povezanom glavom, koji je kao kakva velika izpovied nastao u njegovo najteže vrieme. Likovno i psihološki toliko jasan, tolika je tragika u njemu, da se iz njega može pročitati kao iz otvorene knjige, kako se velika sviest borila s vlastitim demonom depresije i očaja, kojemu će sred sunčanog mahnitanja konačno i podleći.

I među Cézannovim autoportretima postoje autoportreti autoanalitički, koji su krcati nutarnjom dinamikom, a da se

ujedno likovno uzdižu u red velikih kreacija slikarstva. U slučaju naime Cézanne-a kao i kod mnogih drugih slikara služila je zrcalna slika u svrhu studija. Slikar je bio svoj vlastiti model, jer je taj zrcalni odraz i najbolji i najmirniji, i najposlušniji, a potom i najstrpljiviji i istodobno najjeftiniji model svakog umjetnika, koji omogućuje ponajviše onu dugu i težku borbu, što svaki likovni umjetnik mora voditi godinama za ostvarenje svoga izraza pred objektom.

U toj borbi i u tom mukotrpnom neminovnom studiju bili su prečesto slabi ili osrednji likovni radnici zavedeni svojom vlastitom zrcalnom slikom, te su poput loših glumaca, što uviek glume samo sebe, slikali i modelirali u svojim kompozicijama i slikama variante jedne te iste glave, koja je u stvari bila njihova.

Razmatrajući tako čitav niz raznovrstnih i raznorodnih autoportreta, može se lagano spoznati, da je odraz samosviesti upravo kod onih autoportreta ponajjači, kod kojih je izražena sabrana nutarnja dinamika i da su takvi autoportreti i ponajviše autoportreti u pravom smislu u onom bitnom samog pojma autoportreta. Veliki i jedinstven je primjer takvog autoportreta Leonardov. Kod tog autoportreta sviest ljudska prodorno upravlja kroz masku lica očima svoje zrake poput velikih ticala u kaos izvan naše sviesti. Sve je u tom prodornom ticanju, sažeta nutarnja dinamika. Kao iz neke leće zrače zrake, probijaju obične granice i upravljaju se u zone izvan prostora i izvan vremena spram nedostiživog i nama nepoznatog. Tu je u likovnom ljudska sviest zahvatila najdalje i najdublje, bitno samosviesti saželo se u nenadmašivom rješenju fenomena umjetnosti: Ja i Ti.

Vanjska obstojnost stvarnosti protiv unutrašnjem predstavljanju stvarnosti. Naš naime individualitet obavlja dvostruku funkciju: fizičkog zrenja i duhovnog spoznavanja. I most preko tih dvojnosti, između zrcalnog odraza i unutarnjeg gledanja (introspekcije) — prebacuje se tako, da se produhovljuje osjetno promatranje, a da se duhovno gledanje oblikuje tjelesnim oblikom. Spoj i veza tih protivnosti tvori novu stvarnost, novu totalnost, živi novi organizam, novu prirodu — umjetnost.

U ostvarivanju te nove prirode kod autoportreta događa se kod onih najvećih primjera, da nabijena velika snaga nutarnje živosti prebaci običnu metu. Upravo zbog toga kod onih najvećih i najdubljih autoportreta ljudskog umieća, gleda ta materializirana zrcalna slika zagonetno. Gleda i zuri kao izgubljenim pogledom. Gleda u izvanprostornost, u bezgraničnost, koja je inače u našoj tjelesnoj tamnici nama nedokučiva.

Kao što su u općoj poviesti umjetnosti velikih sredina i velikih epoha najviše zastupani autoportreti biografske naravi, tako su takvi i najbrojniji u našoj malenoj sredini u našem razvoju umieća kod Hrvata. Isto kao što je i kod velikih naroda, da općenito ima manje i likovno posebno vriednih i psihološki značajnijih, tako je i kod naše umjetničke tvorbe. Postoji čitav niz autoportreta gotovo od svih naših umjetnika i likovnih radnika, sve tamo od Karasa do najmlađih, koji rade u sadašnjici. I oni najneznatniji naši likovni radnici držali su valjda da im je dužnost, da svoja lica spase za vječnost. Među tim autoportretima ponajviše ih je, koji imadu samo vriednost dokumenta kulturno-poviestnog, manje ih ima, koji su značajni likovno, a najmanji je broj onih, koji su psihološki značajni. Svakako se ističu poneki od starijih u drugoj polovici prošlog stoljeća. Među tima je značajan Quiquerčev, koji svojim likovnim i sasvim psihološkim načinom prebacuje daleko kasnijeg toliko promicanog i slavljenog V. Bukovca.

Naravno da ima i kod naših autoportreta mnogo onih assistenze, tako kod Medovićevih slika u bogoštovlju i nastavi. Lik prvog plana na poznatoj slici »Splitski sabor« je lik Medovića u jezuitskom kostimu. Tišov i Iveković su se naslikali u svojim nekim kompozicijama, isto tako se i Kljaković naslikao kraj župnika Sv. Rittiga podno zlatnog teleta na svojoj freski »Mojsija« u zagrebačkoj crkvi sv. Marka, kao i na ogromnoj dekoraciji u Trgovačkoj komori zajedno s Mujadžićem. Svakako sve te autoportrete likovno nadvisuju Kraljevićevi autoportreti, ti su naime autoportreti slikarstvo. Kraljevićev autoportret sa psom ima vriednih autobiografskih podataka, drugi njegov autoportret s lulom ima više od temperamentnog izražavanja i neke posebne likovne zaokruženosti,

a istodobno svježinu i primarnost jedne skice, koja je u jednom zamahu u brzini uhvaćena i odražena. Sviest se izživljuje kod toga autoportreta u temperamentnom ostvarivanju odraza.

Takav je način i kod kasnijeg Uzelca, koji s par temperamentnih linija hvata momenat, bilježi u brzini odraz i sva mu je vrlina linijama crtanog autoportreta podati živost, bez onog nutarnjeg sadržaja u kojem bi se tek zrcalila sviest. Taj je slučaj nastao kod autoportreta Josipa Račića. Kod tog rada stvoren je jedinstveni psihološki portret, koji je likovno na visokoj razini, a psihološki opet kao da svojom dubokom i težkom sumornošću zbijeno priča kratki i tragični put te izvanredne sviesti i darovitosti. Zbijeni oblici nose nezaboravan pogled. Razumjeti taj pogled znači razumjeti ne samo biedu i tragiku J. Račića i njegovo mučno probijanje, već znači razumjeti biedu i tragiku svakog umjetničkog nastojanja u našoj sredini.

Sasvim su druge naravi i vrste Becićevi autoportreti. Oni se diele i razlikuju od Račićevog već po svojoj likovnoj razini, zatim, po tome, što uobće nisu psihološki, dok su autobiografske značajke vanjske i ilustrativne. U uzporedbi Račićevih s Becićevim autoportretima to se najočitije vidi. Becić se je često slikao u raznim zgodama, kao što su to činili Šulentić, Miše i Tartaglia i mnogi drugi mlađi i stariji.

Stariji naraštaj naših kipara nije izrađivao izravne autoportrete, tek su se pojedinci iz tog naraštaja tu i tamo poslužili svojim crtama.

Izravne autoportrete izrađuje I. Meštrović i F. Rosandić, ti su autoportreti jednog i drugog karakteristični po gesti. Jedan i drugi fiksiraju u svojim plastikama momente jakog zamaha. Samosviest se odrazila u gesti. Psihološki su vrlo zanimljivi i značajni, jer izriču očito predstavljanje želje za moćnim, snažnim, prkosnim i titanskim.

Zaključujući ovaj sumarni prikaz o autoportretima kao izrazu samosviesti i kao izrazu nutarnje sile i životnosti, hoću još progovoriti par rieči o vlastitom izkustvu i vlastitom radu, zbog toga već da legitimiram moju temu kao temu, čije me je područje zaokupljalo od najranije dobe. Modifikacije sam svoje sviesti bilježio tokom godina, početno je bilježenje u

mojoj 15 godini. Vremenom su se oblici izmienjivali, moja se zrcalna slika mienjala — moj ja je ostao isti. Kasnije, poslije dvadeset i pet godina nastao je među nizom drugih i odraz ne u zrcalu, već odraz u staklu izloga jedne cvjetarne. Nažalost moram priznati, da je to autobiografsko platno nakon godine dana svog postanka postalo slučajnim sticajem okolnosti i suviše istinito. Dalje su se redale godine i redali se autoportreti (ima ih nekih dvadeset) kao stranice u bilježnici mog trajanja.

Svi oni redom mogu samo ono isto posvjedočiti u skromnom obliku kao i svi prije prikazani veliki i značajni i obće poznati autoportreti, da su naše životne sadržajnosti samo modifikacije naše sviesti, a da su sva naša izkustva i vrjednote samo moguće na putu naše duševnosti samoj sebi i da čitava naša sviest u svojem životnom trajanju ne može nikuda iz te tamnice, u kojoj se nalazi, i da ne može ništa drugo iznaći nego ono, što je početno u njoj samoj između poznatog jučer na putu u nepoznato sutra za trajno izmičućim danas.

LITERATURA: L. B. Alberti: De pictura, Leonardo. — Scriti. Das ewige Antlitz. — L. Goldscheider: Fünfhundert Selbstbildnisse. — Justi: Portrait (Spanien). — Freud: Psyhoanalyse des Kunstwerkes (Narcissismus). — G. Simmel: Rembrandt. — A. Schoppenhauer: Über das Portraitiren (Parerga). — Schleiermacher: Über das Schöne (G. W.). — Lj. Babić: Autoportret (H. Enciklopedija).

POPIS SLIKA:

I. ČUDO IZVORA — *Giotto*
1. Uzkrsnuće Lazarovo (detalj)
3. Judin cjelov (detalj)
3. Judin cielov (detalj)
4. Čudo izvora (detalj)

II. VOLUMEN I PROSTOR — *Piero della Francesca*
5. Bičevanje
6. Portreti Sforza i Montefeltro
7. Čudo sv. Križa (detalj)
8. Bitka (detalj)

III. GONZAGINI DVORI — *Mantegna*
9. Portreti Gonzagine obitelji
10. Portreti Gonzagine obitelji

IV. PRIMAVERA — *Botticelli*
11. Primavera
12. Primavera (detalj)
13. Primavera (detalj)
14. Primavera (detalj)

V. ANTIKRISTOVA PROPOVIED — *Signorelli*
15. Pakao (detalj)
16. Sudnji dan (detalj)
17. Gog i Magog
18. Gog i Magog (detalj)
19. Uzkrsnuće mrtvih (detalj)
20. Pan

IV. OBLIK I MISAO — *Leonardo*
21. Adoracija triju maga
22. Sv. Jere
23. Sv. Ana
24. Krist
25. Gola Mona Liza
26. Mona Liza (detalj)
27. Mona Liza (detalj)
28. Oluja (crtež)
29. Crtež konja

VII. SUNČANA SVEČANOST — *Tizian*
30. Čovjek s rukavicama
31. Papa Paolo III.
32. Venera
33. Aretino
34. Polaganje u grob
35. Ariadna

VIII. MUNJA SLIKARSTVA — *Tintoretto*
36. Crtež
37. Suzana
38. Krštenje na Jordanu
39. Crtež
40. Golgota
41. Golgota (detalj)
42. Maria Egiptiaca
43. Bako i Ariadna

IX. SAMOSVIEST I ODRAZ — *(Autoportreti tokom stoljeća)*
44. Mrtvačka maska Beethovena
45. Quentin La Tour
46. C. David Friedrich
47. Benozzo Gozzoli
48. Sandro Botticelli
49. Leonardo
50. Tizian
51. Tintoretto
52. El Greco
53. Michelangelo
54. Rembrandt
55. Rembrandt
56. David
57. Goya
58. Delacroix
59. Corot
60. Manet
61. Van Gogh
62. Cézanne
63. Cézanne
64. Račić

SADRŽAJ:

1. Čudo izvora (Giotto) 5

2. Volumen i prostor (Piero della Francesca) 27

3. Gonzagini dvori (Mantegna) 47

4. Il Trionfo della primavera (Boticelli) 55

5. Antikristova propovied (Signorelli) 63

6. Oblik i misao (Leonardo) 77

7. Sunčana svečanost (Tizian) 109

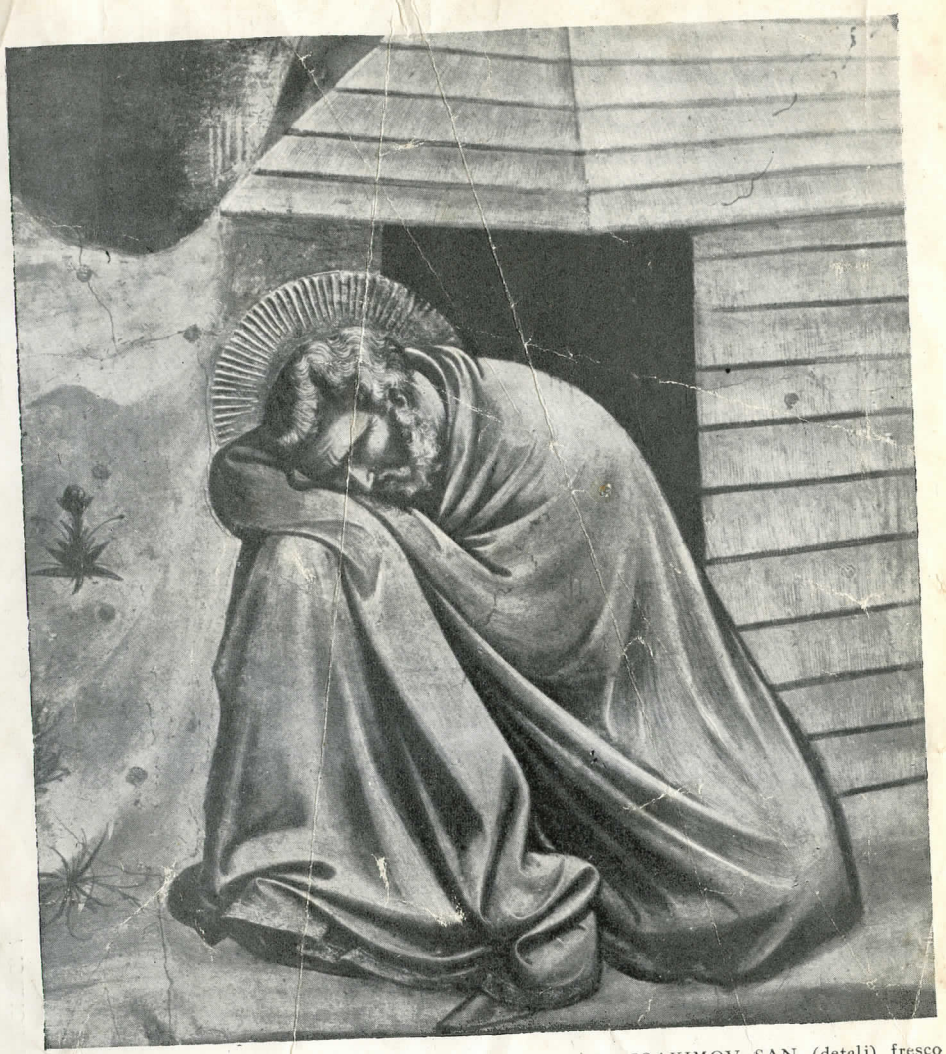
8. Munja slikarstva (Tintoretto) 119

9. Samosviest i odraz (Autoportreti tokom stoljeća) 129

Popis slika 150

USKRSNUĆE LAZAREVO (detalj) fresco
Padova, Capella degli Scrovegni

GIOTTO DI BONDONE
(1266—1337)



GIOTTO DI BONDONE
(1266—1337)

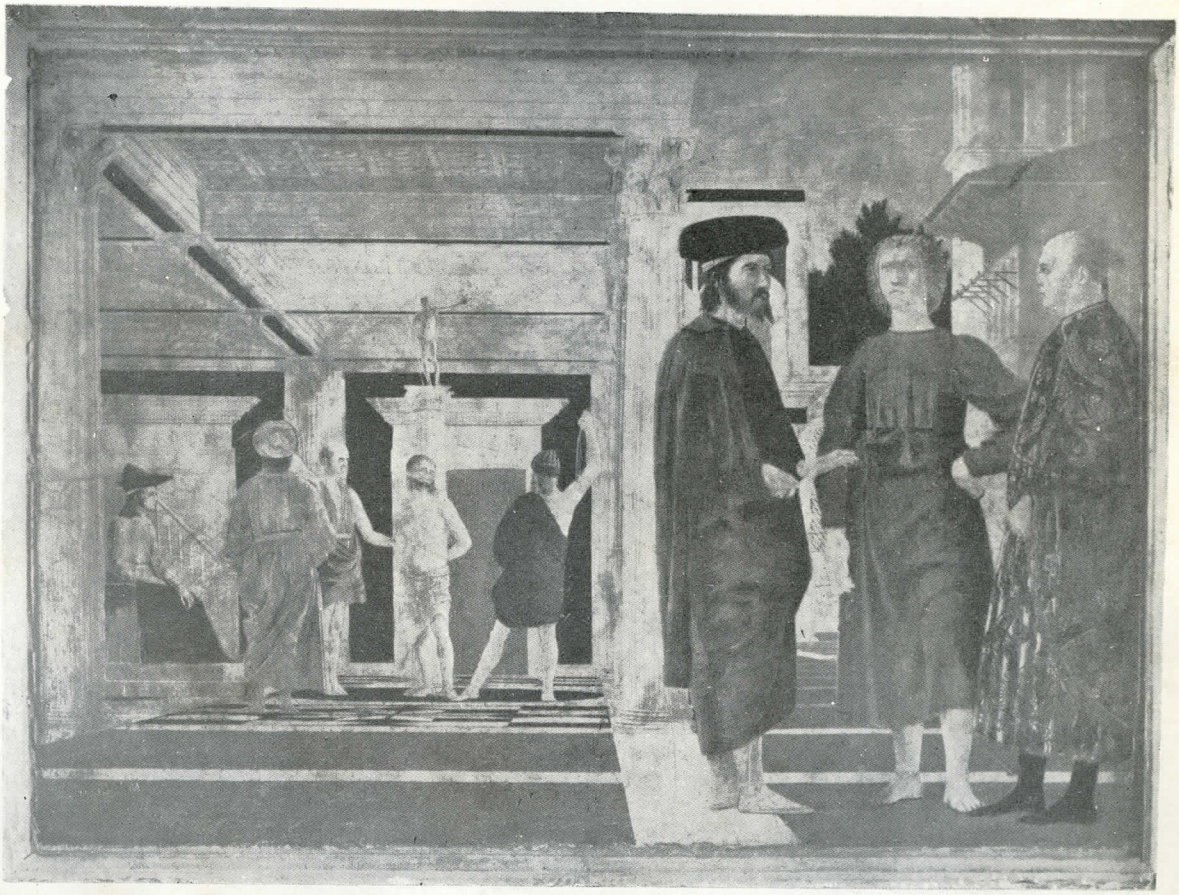
JOAKIMOV SAN (detalj) fresco
Padova, Capella degli Scrovegni

GIOTTO DI BONDONE
(1266—1337)

JUDIN CJELOV (detalj) fresco
Padova Capella degli Scrovegni

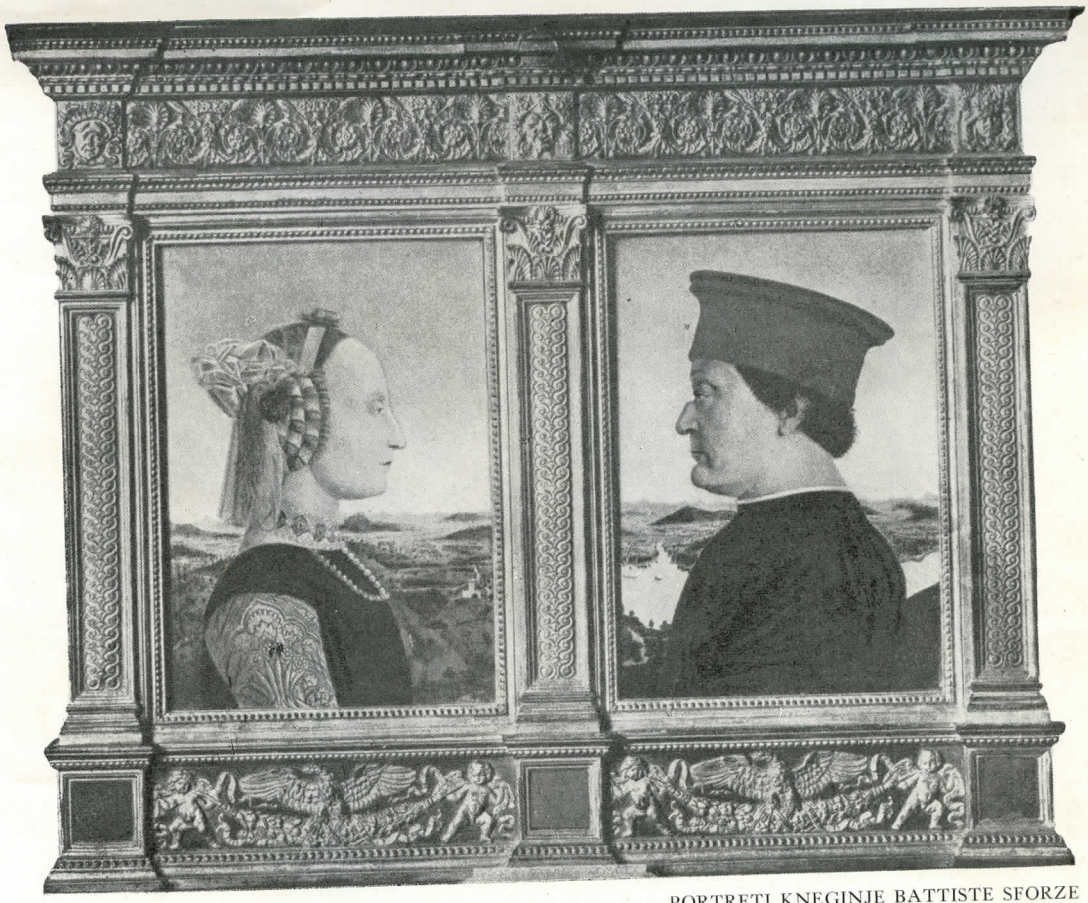
GIOTTO DI BONDONE
(1266—1337)

ČUDO IZVORA (detalj) fresco
Assisi, S. Francesco



PIERO DELLA FRANCESCA
(1416?—1492)

BIČEVANJE
Urbino, Palazzo Ducale

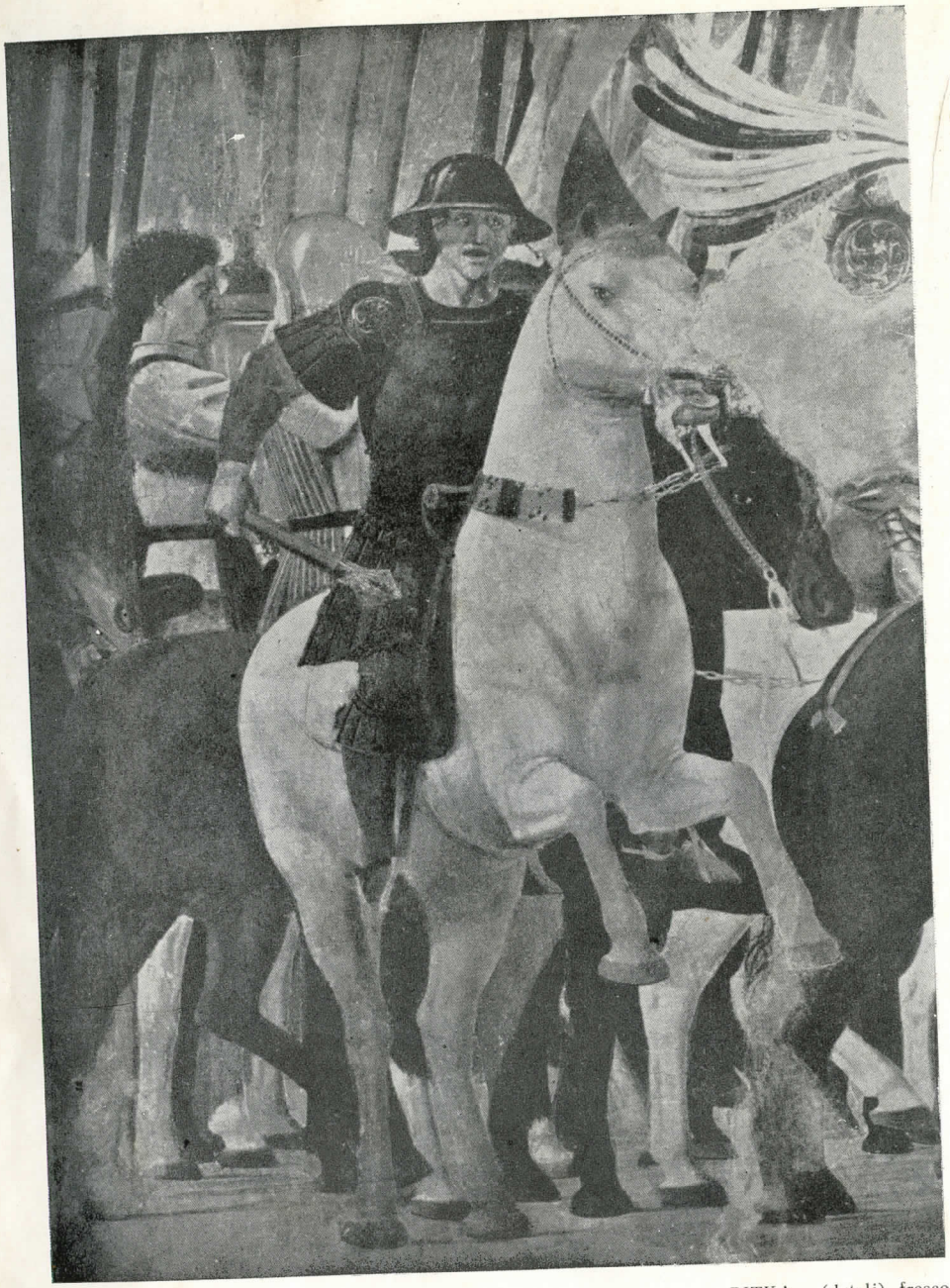


PIERO DELLA FRANCESCA
(1416?—1492)

PORTRETI KNEGINJE BATTISTE SFORZE
I FEDERICA DA MONTEFELTRO KNEZA
OD URBINA
Firenza, Galeria degli Uffizi

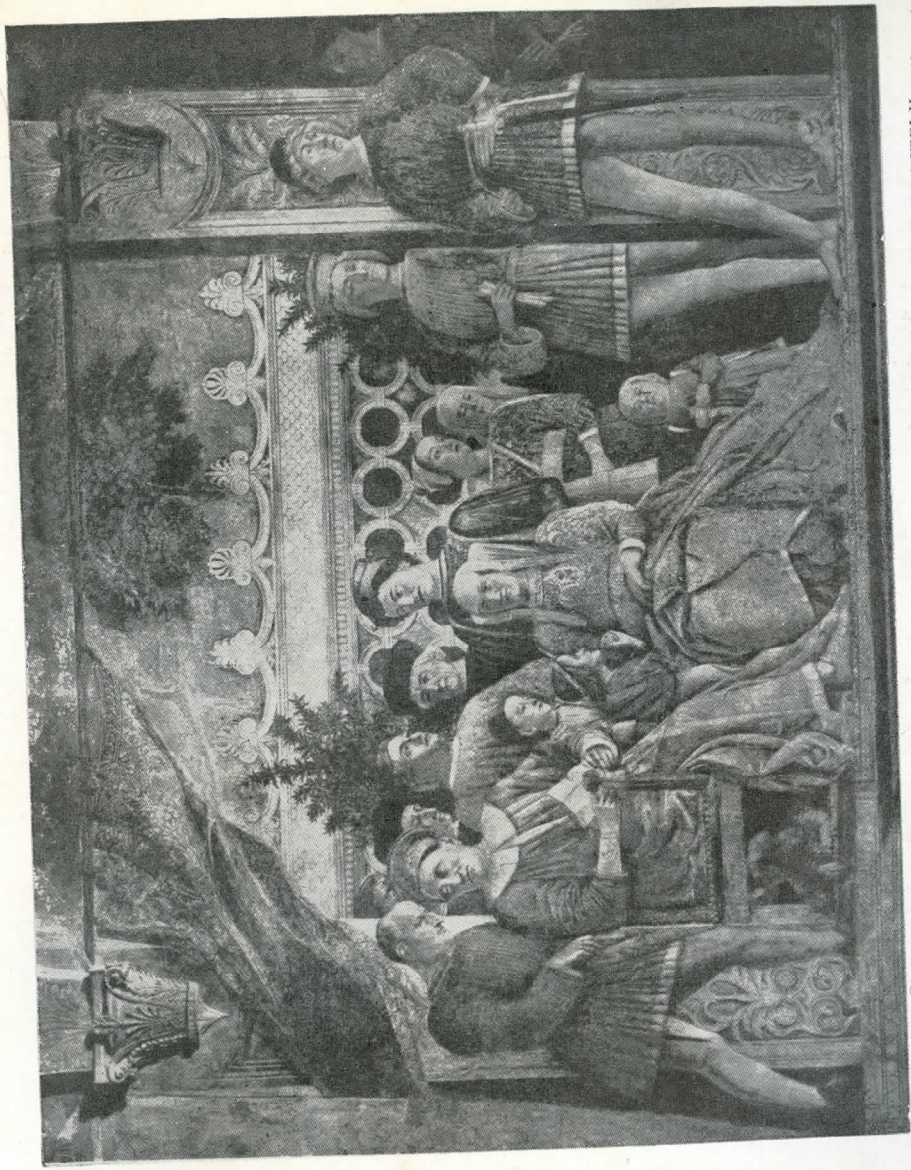
PIERO DELLA FRANCESCA
(1416?—1492)

ČUDO SV. KRIŽA (detalj) fresco
Arezzo, S. Francesca



PIERO DELLA FRANCESCA
(1416?—1492)

BITKA (detalj) fresco
Arezzo, S. Francesco



PORTRETI GONZAGINE OBITELJI (fresco)
Mantova, Camera degli Sposi

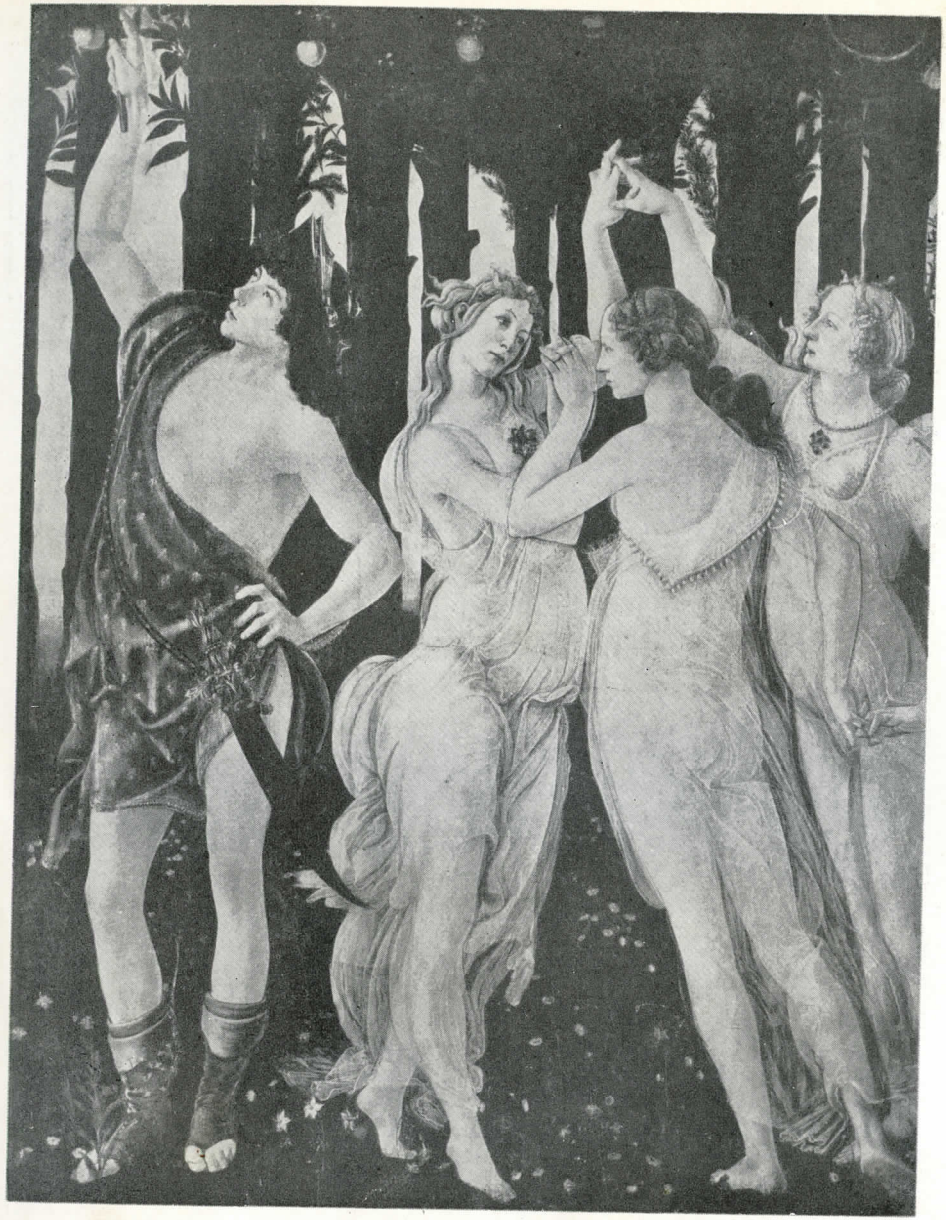
ANDREA AMANTEGNA
(1431—1506)

ANDREA AMANTEGNA
(1431—1506)

PORTRETI GONZAGINE OBITELJI (fresco)
Mantova, Camera degli Sposi

SANDRO BOTTICELLI
(1444—1510)

PRIMAVERA (Proljeće)
Firenze, Galleria degli Uffizi



SANDRO BOTTICELLI
(1444—1510)

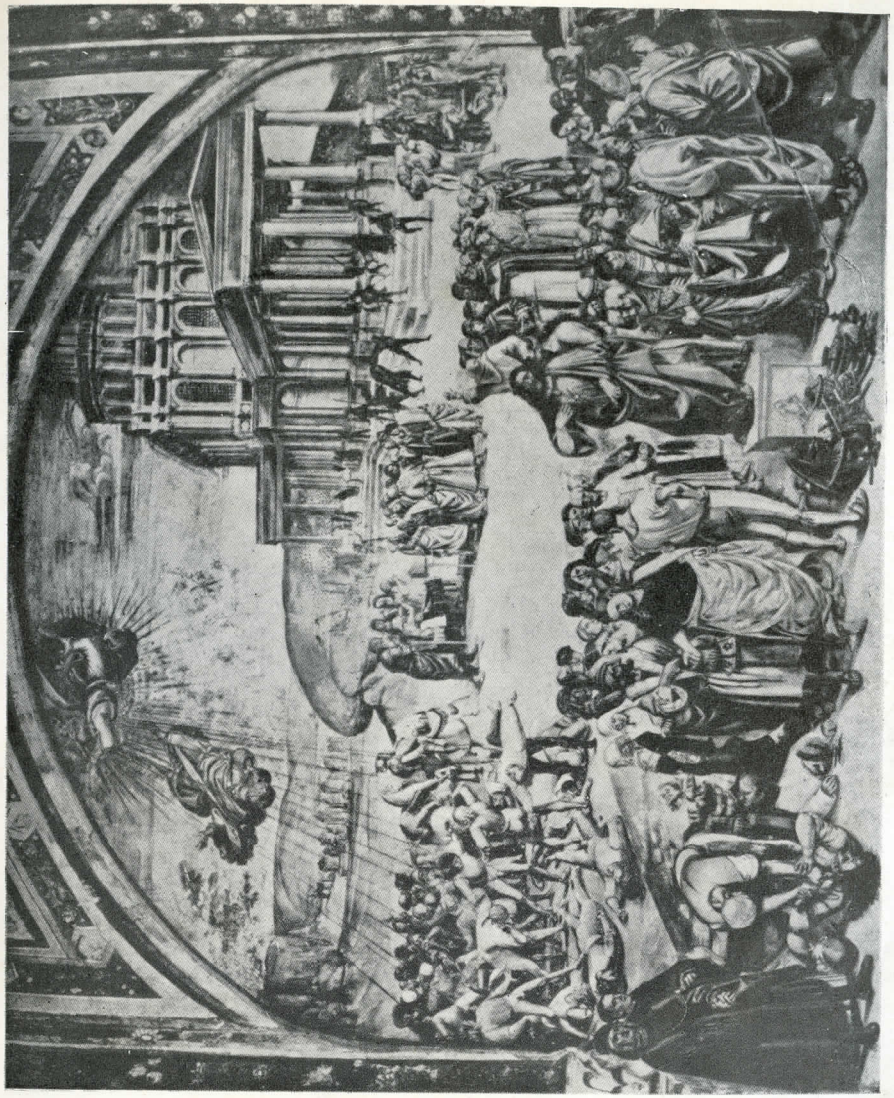
PRIMAVERA (detalj)
MERCUR I TRI GRAZIE

SANDRO BOTTICELLI
(1444—1510)

PRIMAVERA (detalj)
PRIMAVERA, FLORA I ZEFIR

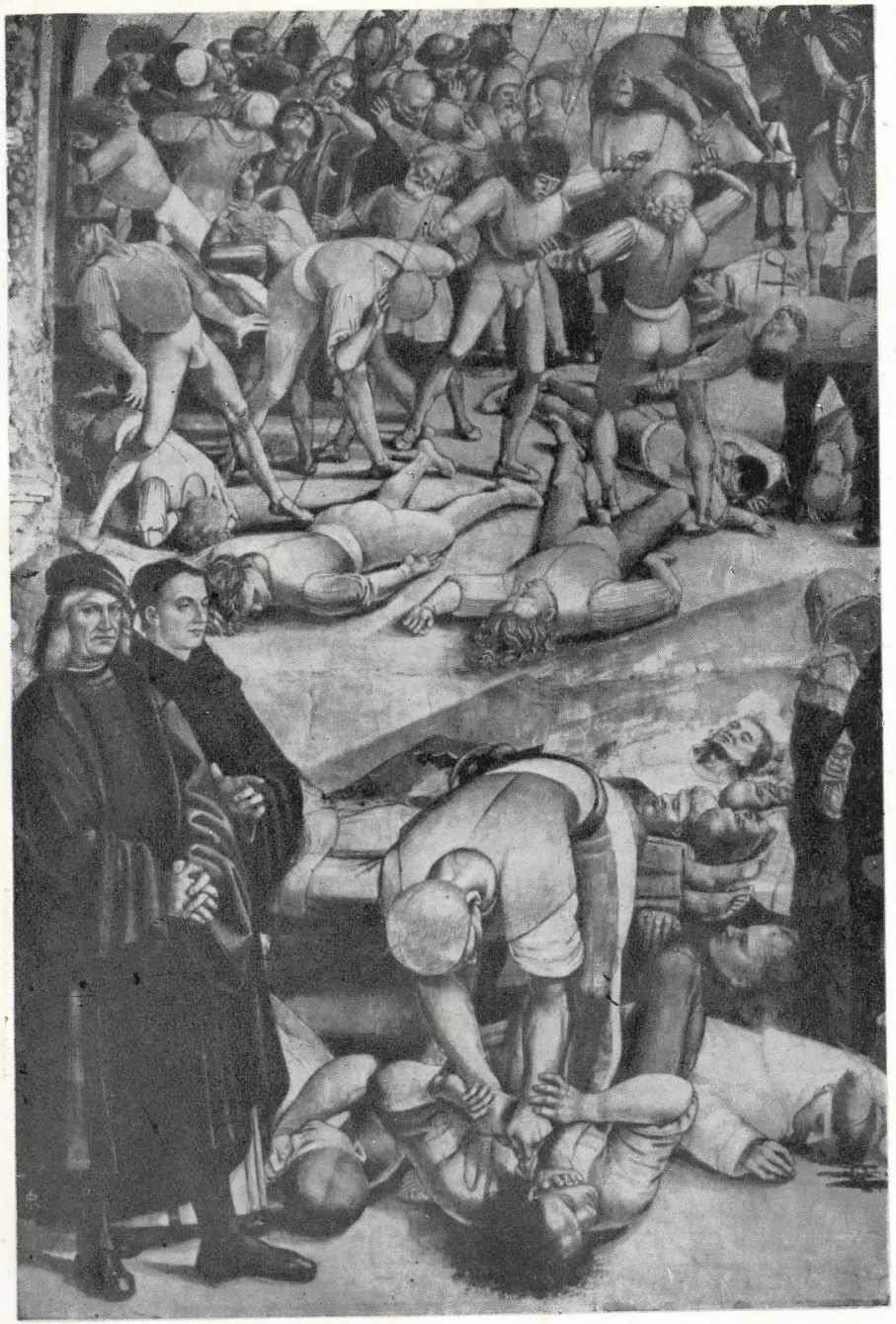
SANDRO BOTTICELLI
(1444—1510)

PRIMAVERA (detalj)



LUCA SIGNORELLI
(1441?—1523)

ANTIKRISTOVA PROPOVIED
(GOG I MAGOG) fresco
Orvieto, Capella Brizio

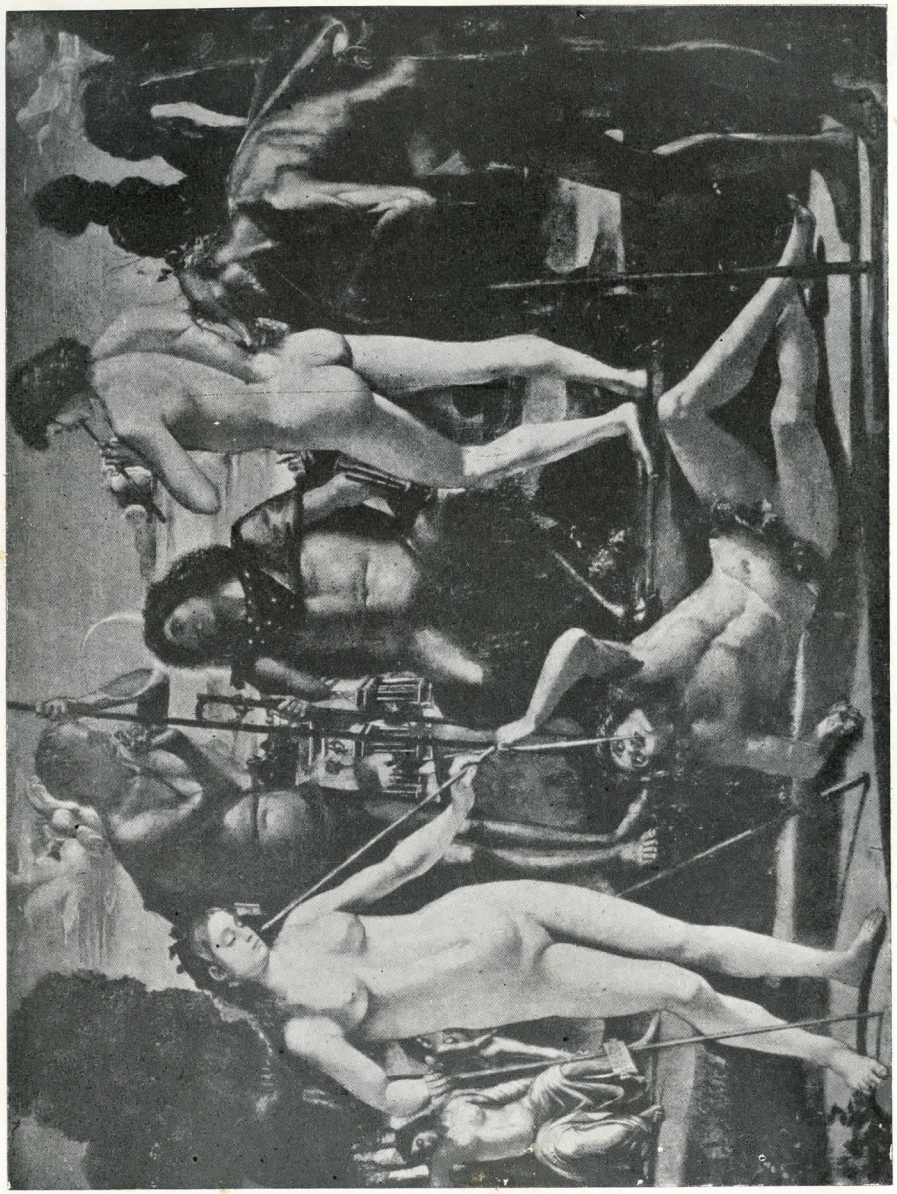


LUCA SIGNORELLI
(1441?—1523)

GOG I MAGOG (detalj) fresco
Orvieto, Capella Brizio

LUCA SIGNORELLI
(1441?—1523)

USKRSNUĆE MRTVIH NA DAN SUDA
(detalj) fresco
Orvieto, Capella Brizio

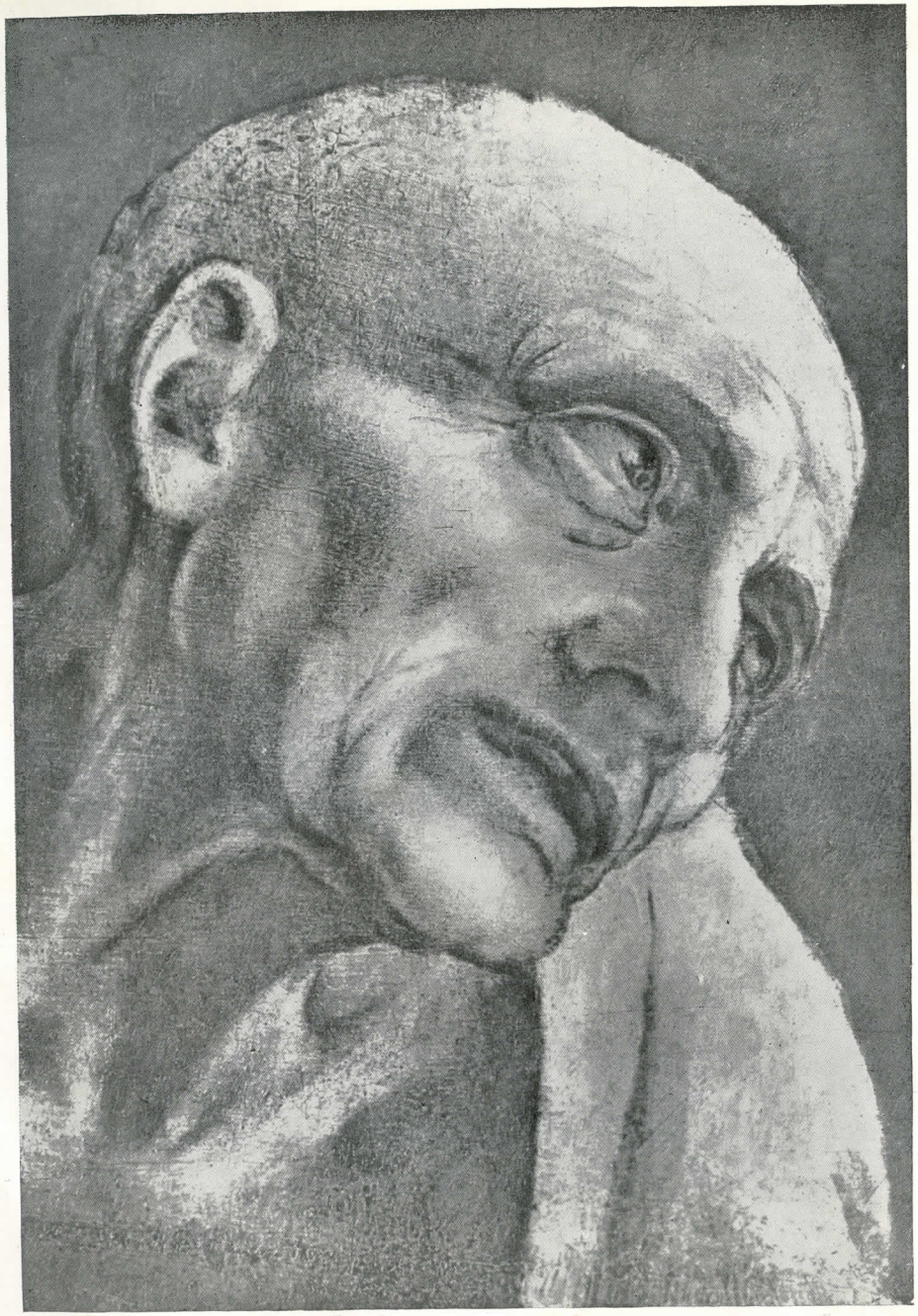


PAN
Berlin, Staatsgalerie

LUCA SIGNORELLI
(1441?—1523)

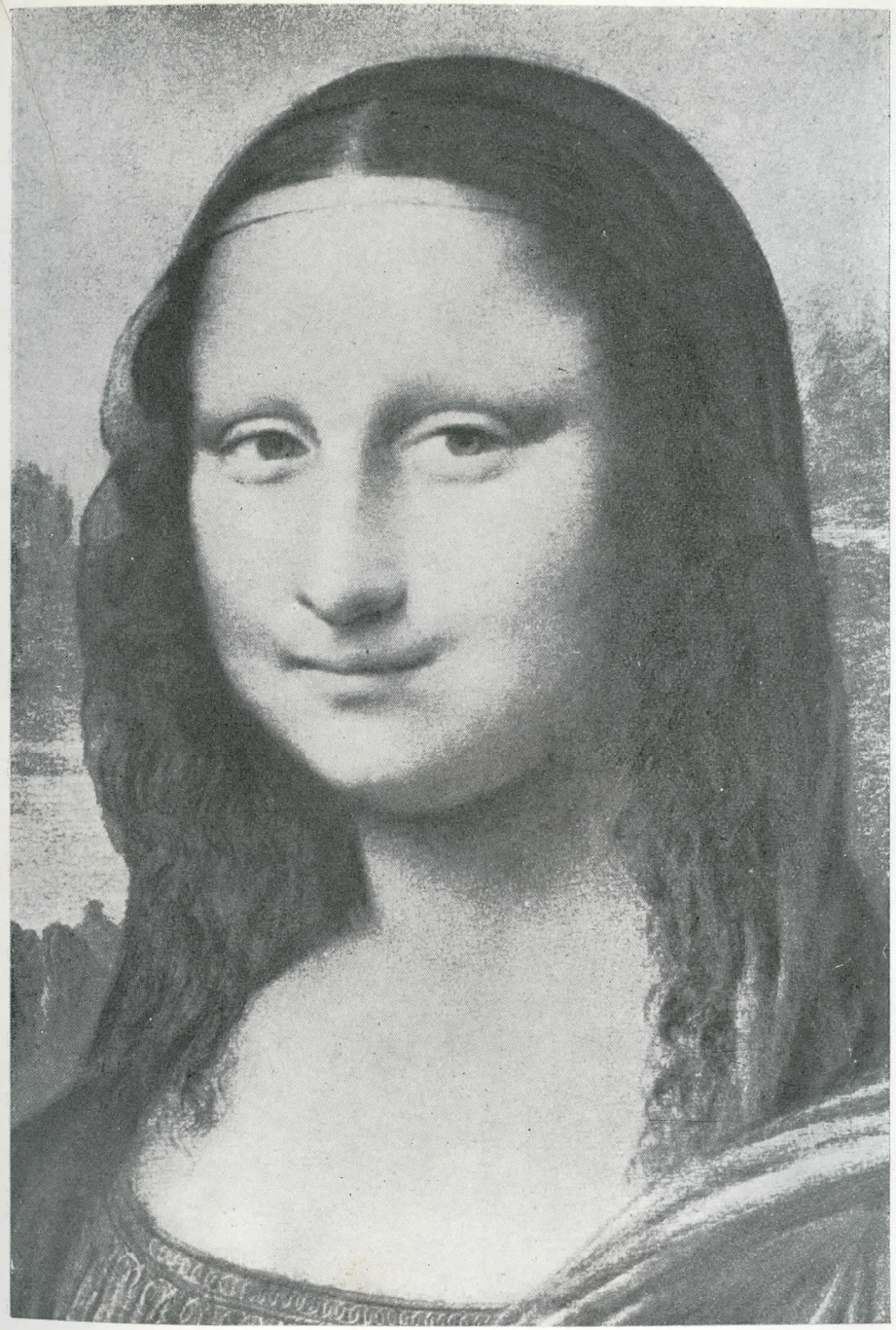
LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

ADORACIJA TRIJU MAGA
Firenze, Galleria degli Uffizi



LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

SV. JERE (detalj)
Rim, Vatikanska Pinakoteka



LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

MONA LIZA GIOCONDA (detalj)
Pariz, Louvre

LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

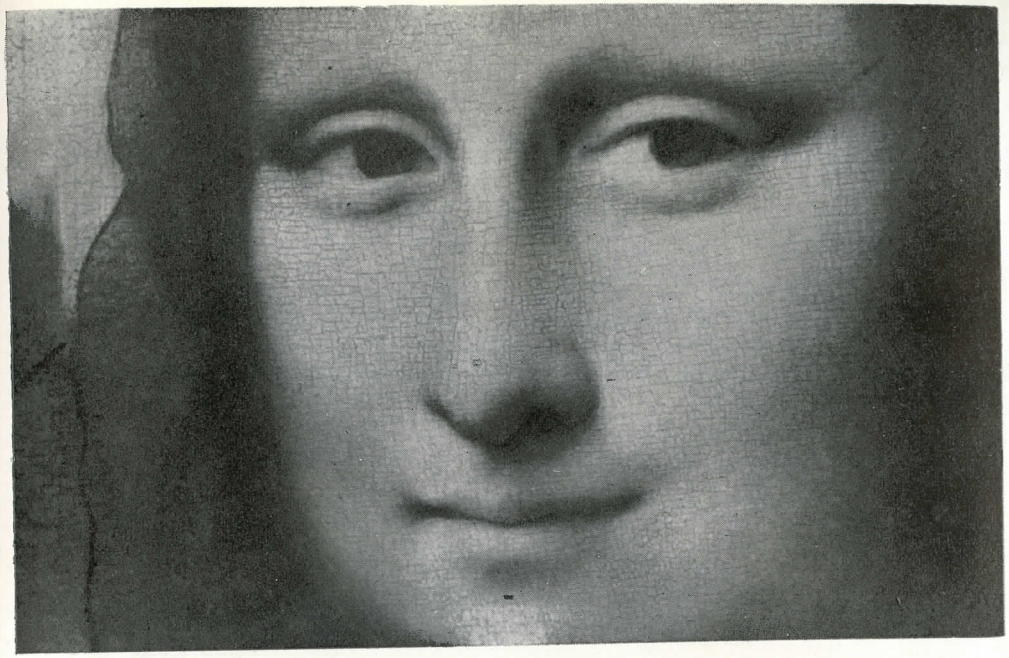
KRIST (crtež)
Milan, Breza

LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

GOLA MONA LIZA

LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

SV. ANA (detalj)
Pariz, Louvre



LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

MONA LIZA GIOCONDA (detalj)
Pariz, Louvre

LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

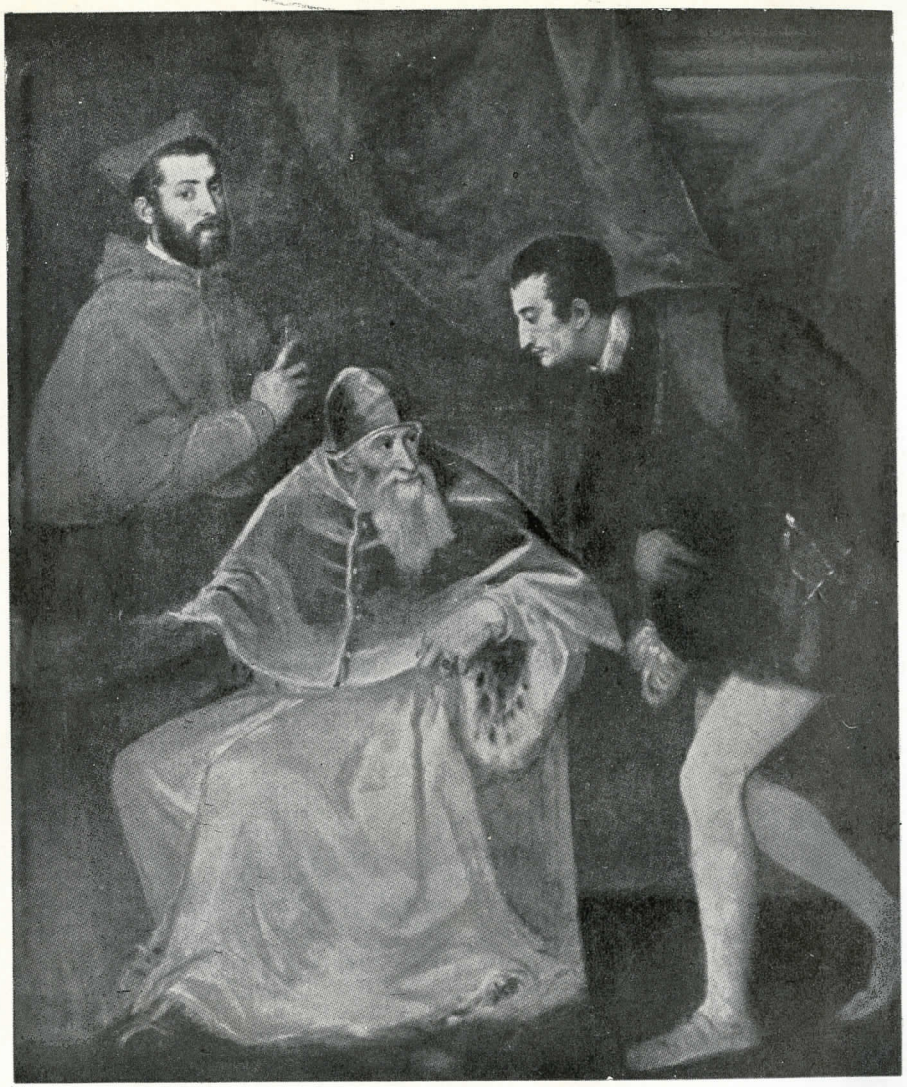
OLUJA (crtež

LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

CRTEŽI KONJA
Windsor Castle

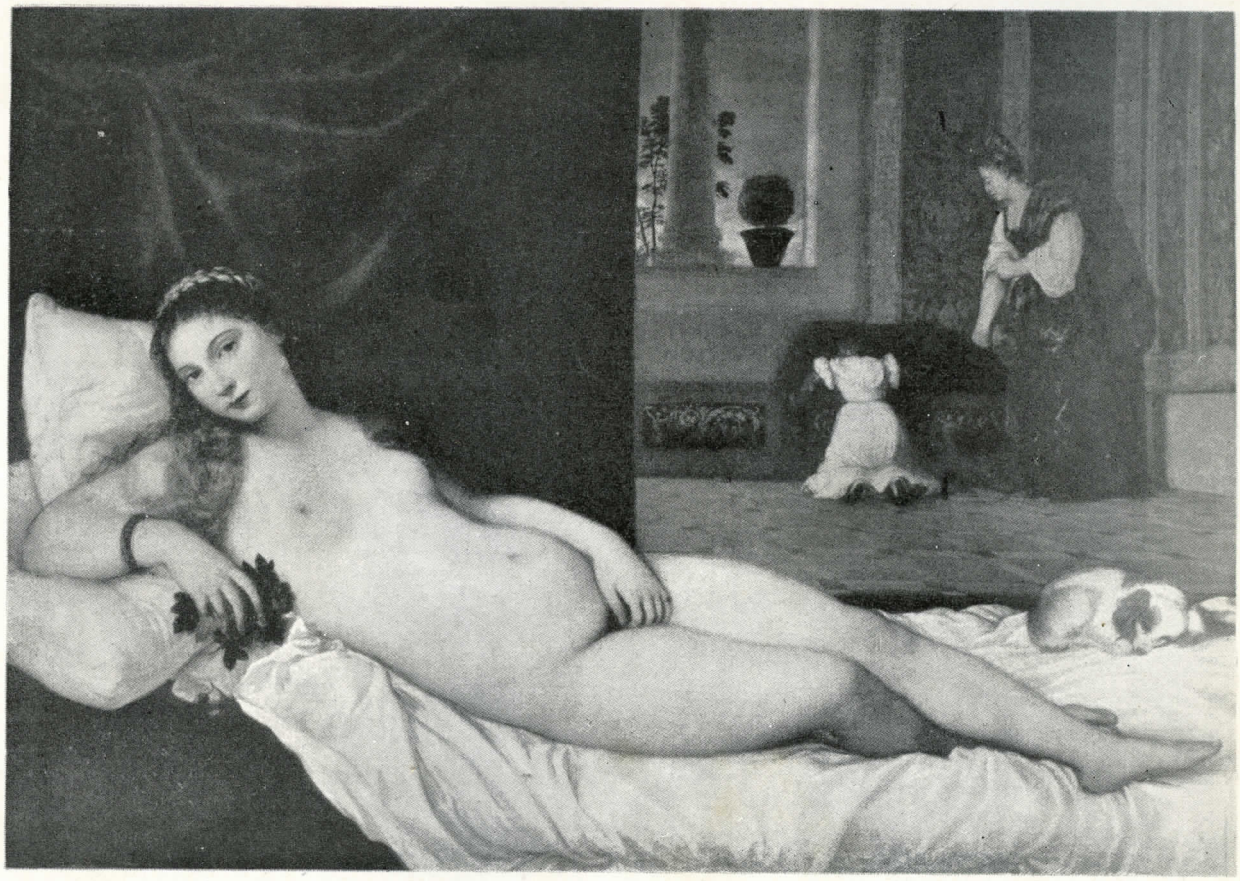
TIZIANO VECELLI
(1477—1576)

ČOVJEK SA RUKAVICAMA
Pariz, Louvre



TIZIANO VECELLI
(1477—1576)

PAPA PAULO III. FARNESE
Napulj, Museo Nazionale

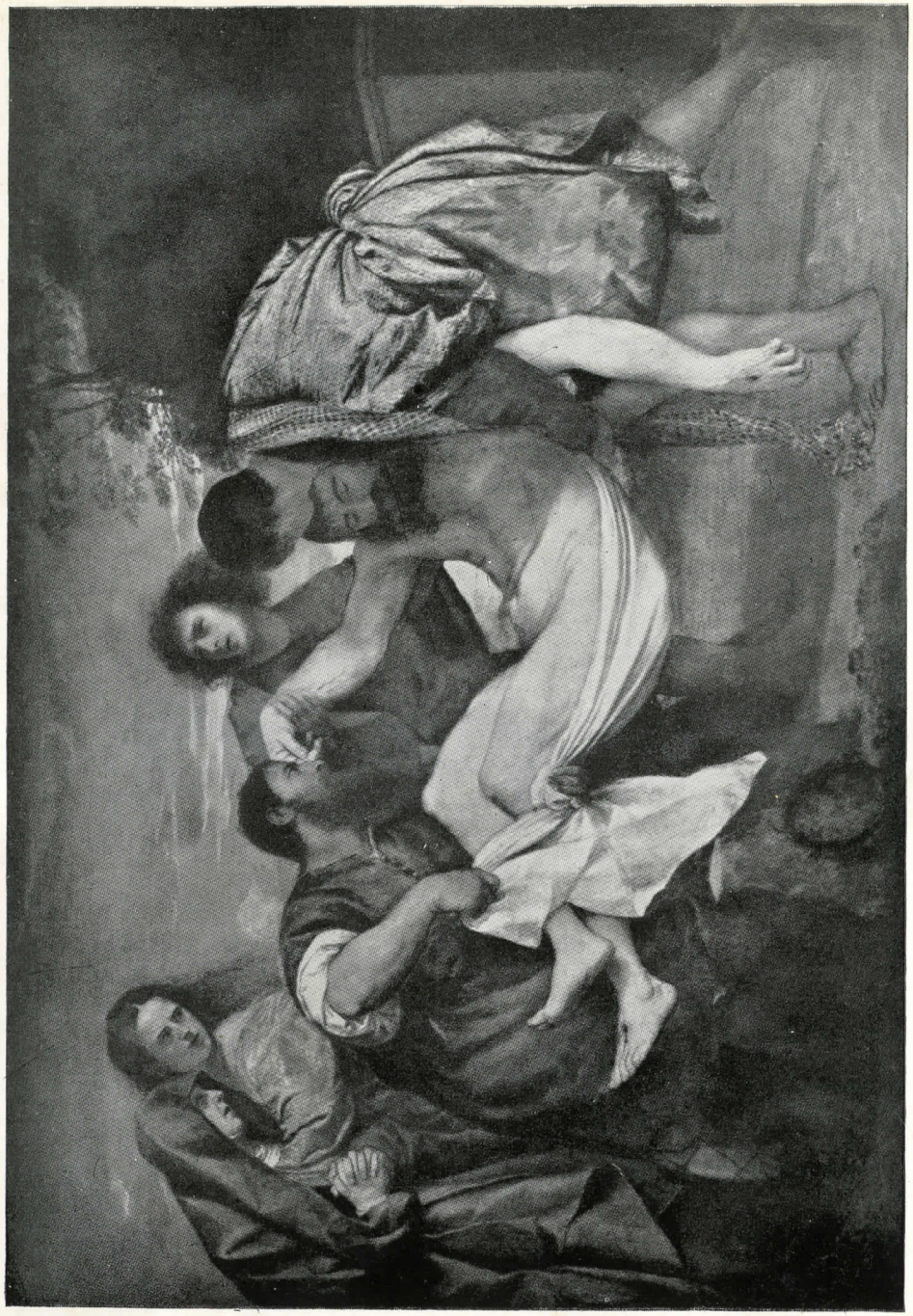


TIZIANO VECELLI
(1477—1576)

VENERA d'URBINO
Firenze, Galleria degli Uffizi

TIZIANO VECELLI
(1477—1576)

ARETINO
Firenze, Galleria Pitti.

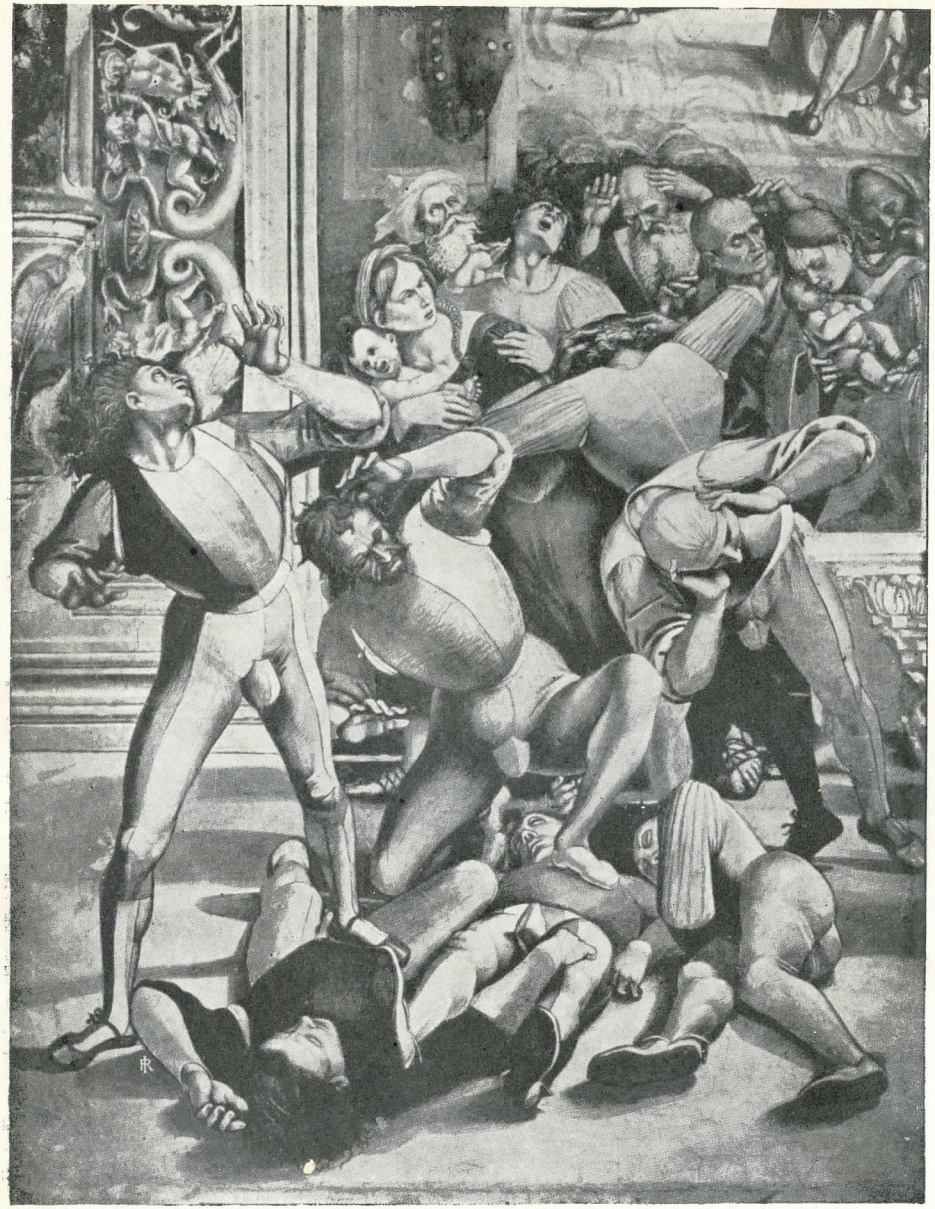


POLAGANJE U GROB
Pariz, Louvre

TIZIANO VECELLI
(1477—1576)

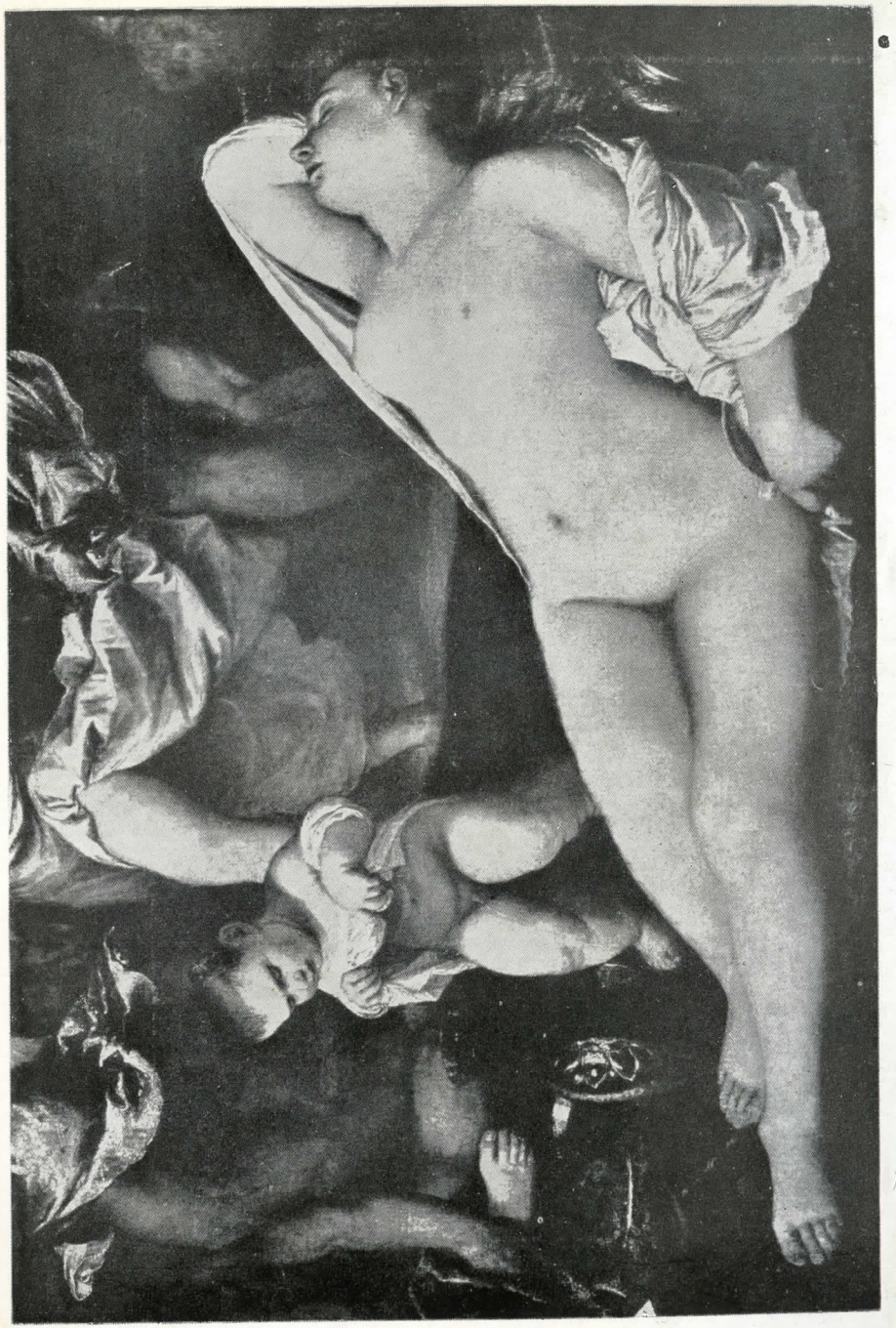
LUCA SIGNORELLI
(1441?—1523)

PAKAO (detalj) fresco
Orvieto, Capella Brizio



LUCA SIGNORELLI
(1441?—1523)

SUDNJI DAN (detalj) fresco
Orvieto, Capella Brizio



TIZIANO VECELLI
(1477—1576)

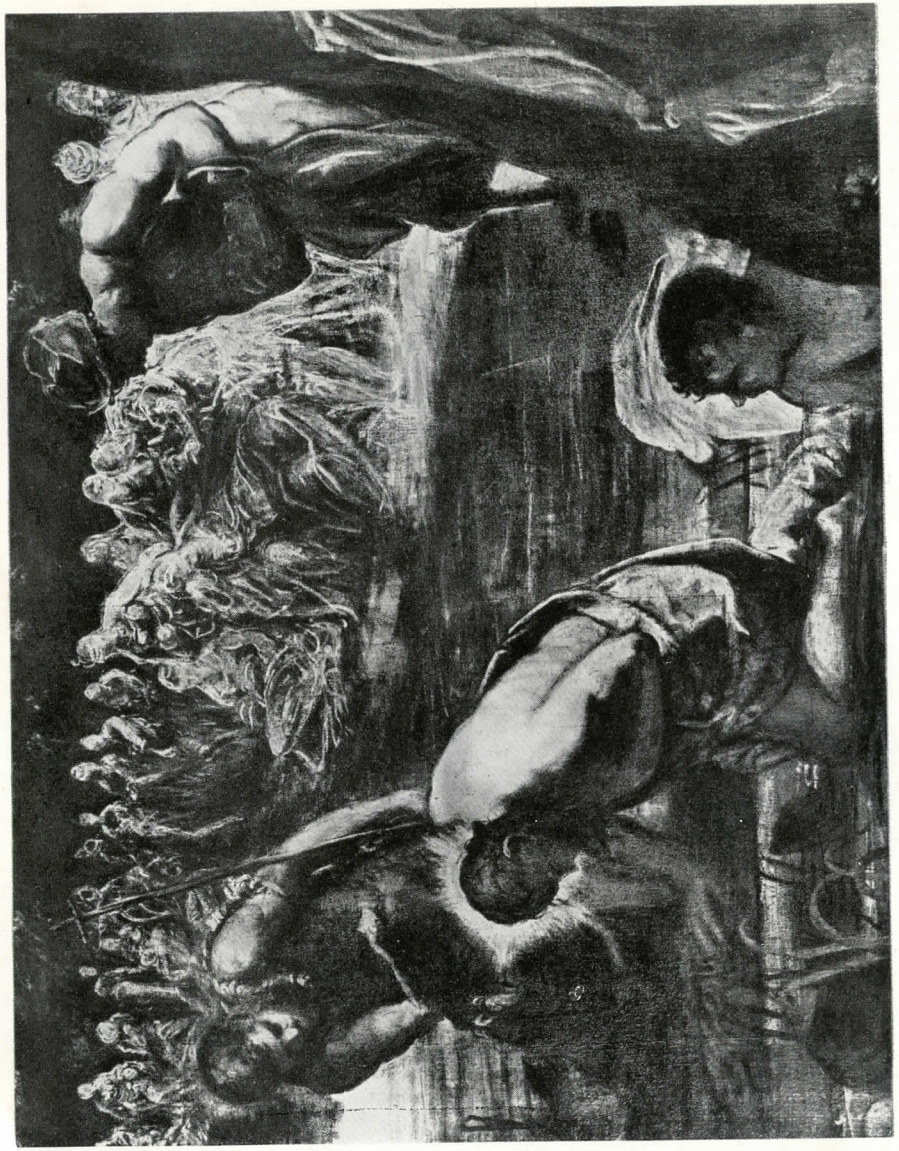
ARIADNA (detalj Bakanala)
Madrid, Prado

JACOBO ROBUSTI, II. TINTORETTO
(1518—1594)

Crtež

JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)

SUZANA
Beč, Staatsgalerie



JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)

KRŠTENJE NA JORDANU (detalj)
Venezia, Scuola di S. Rocco

JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)

CRTEŽ

JACOBO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)

GOLGOTA (detalj)
Venezia, Scuola di S. Rocco

JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)

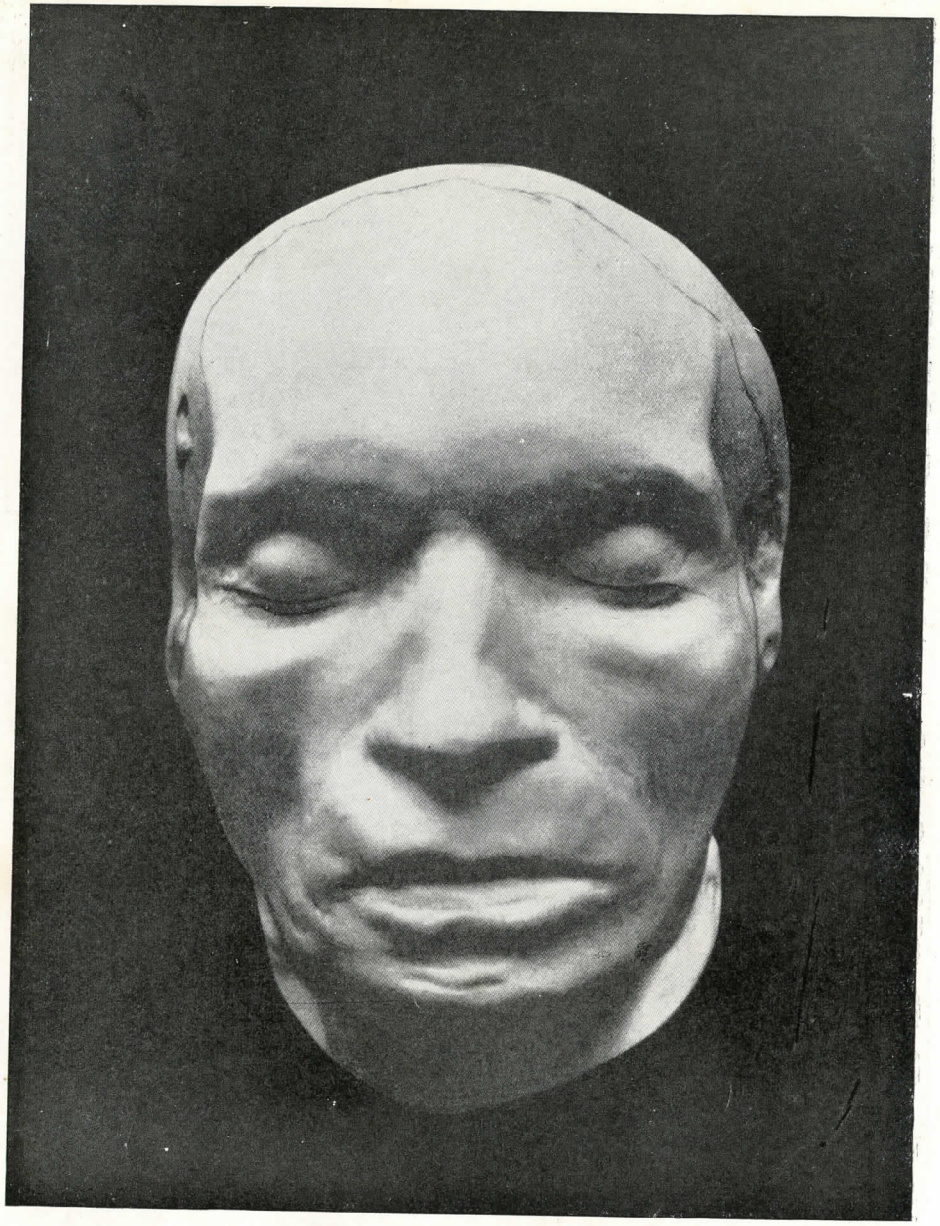
GOLGOTA (detalj)
Venezia, Scuola di S. Rocco

JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)

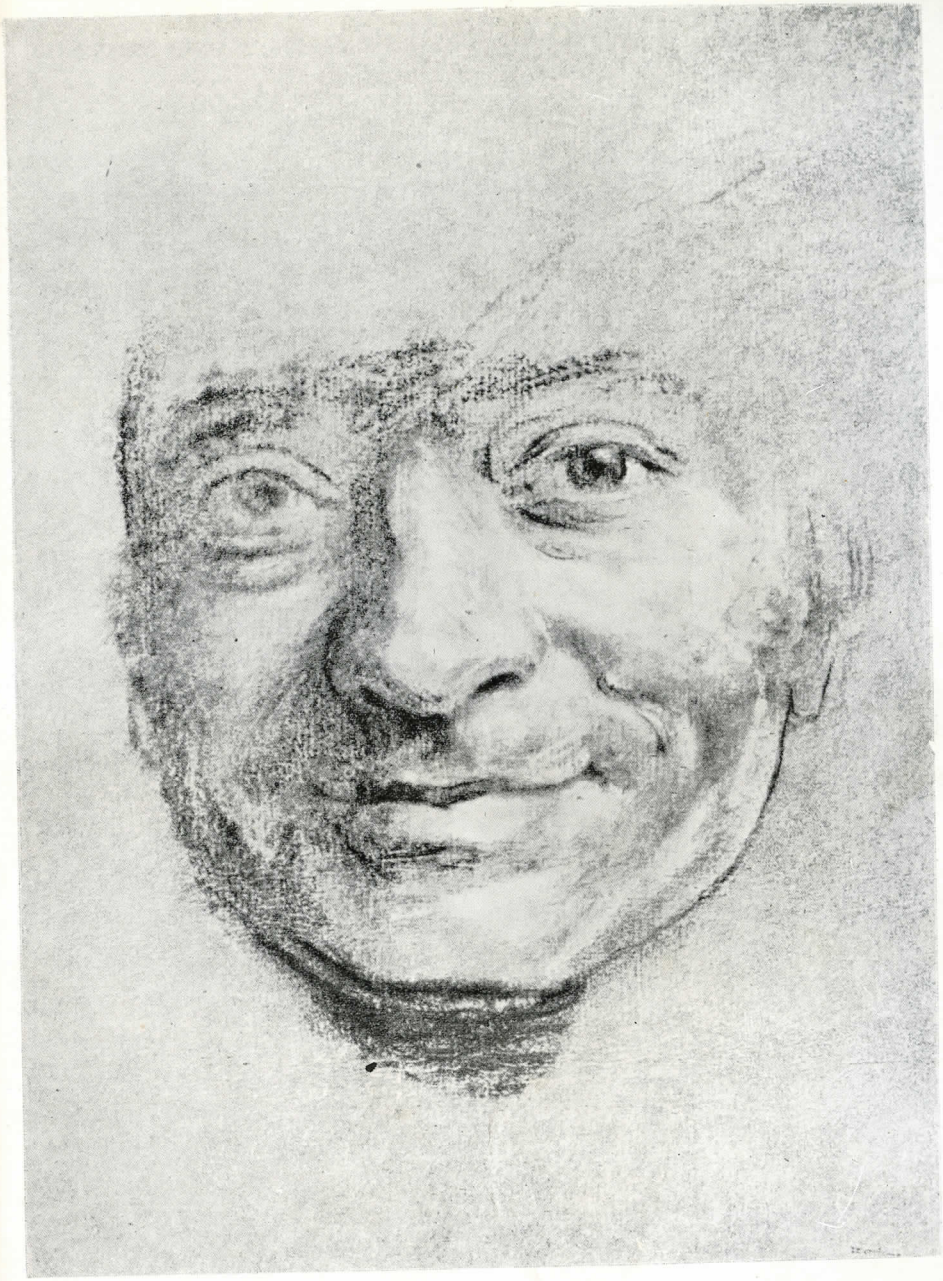
MARIA EGIPTIACA
Venezia, Scuola di S. Rocco

BAKO I ARIADNA
Venezia, Palazzo Ducale

JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)



MRTVAČKA MASKA BEETHOVENA



QUENTIN LA TOUR
(1704—1788)

AUTOPORTRET (pastel)

C. DAVID FRIEDRICH
JACOPO ROBUSTI TINTORETTO

AUTOPORTRET (crtež)
Berlin, Nationalgalerie

BENOZZO GOZZOLI
(1420—1497)

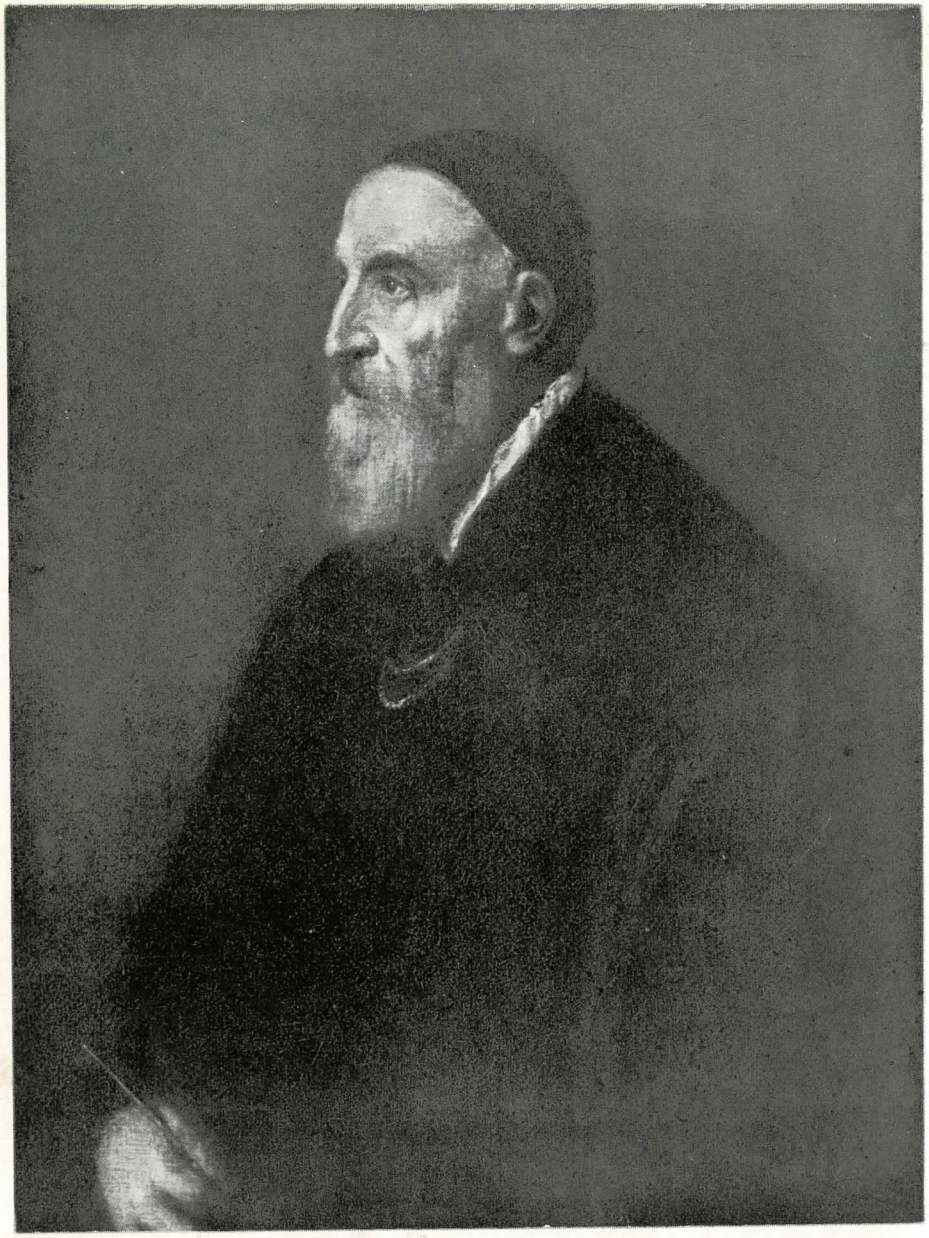
AUTOPORTRET (detalj freska »Pohod kraljeva«)
Palazzo Ricardi, Firenze

SANDRO BOTTICELLI
(1444—1510)

PORTRET (detalj slike »Poklon kraljeva«)
Firenze, Uffizi

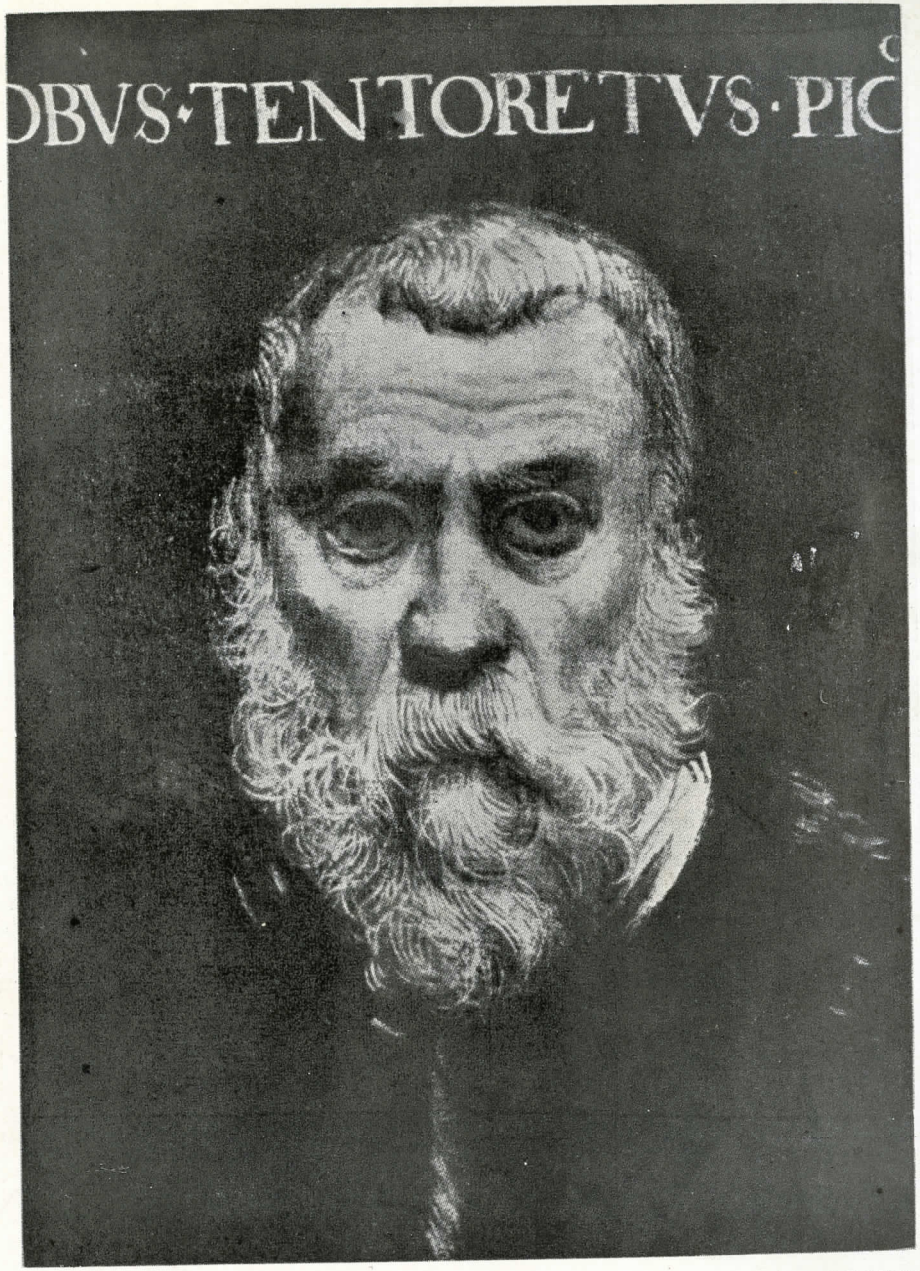
LEONARDO DA VINCI
(1452—1519)

AUTOPORTRET
Turin, Kraljevska biblioteka



TIZIANO VECELLI
(1477—1576)

AUTOPORTRET
Madrid, Prado



JACOPO ROBUSTI, IL TINTORETTO
(1518—1594)

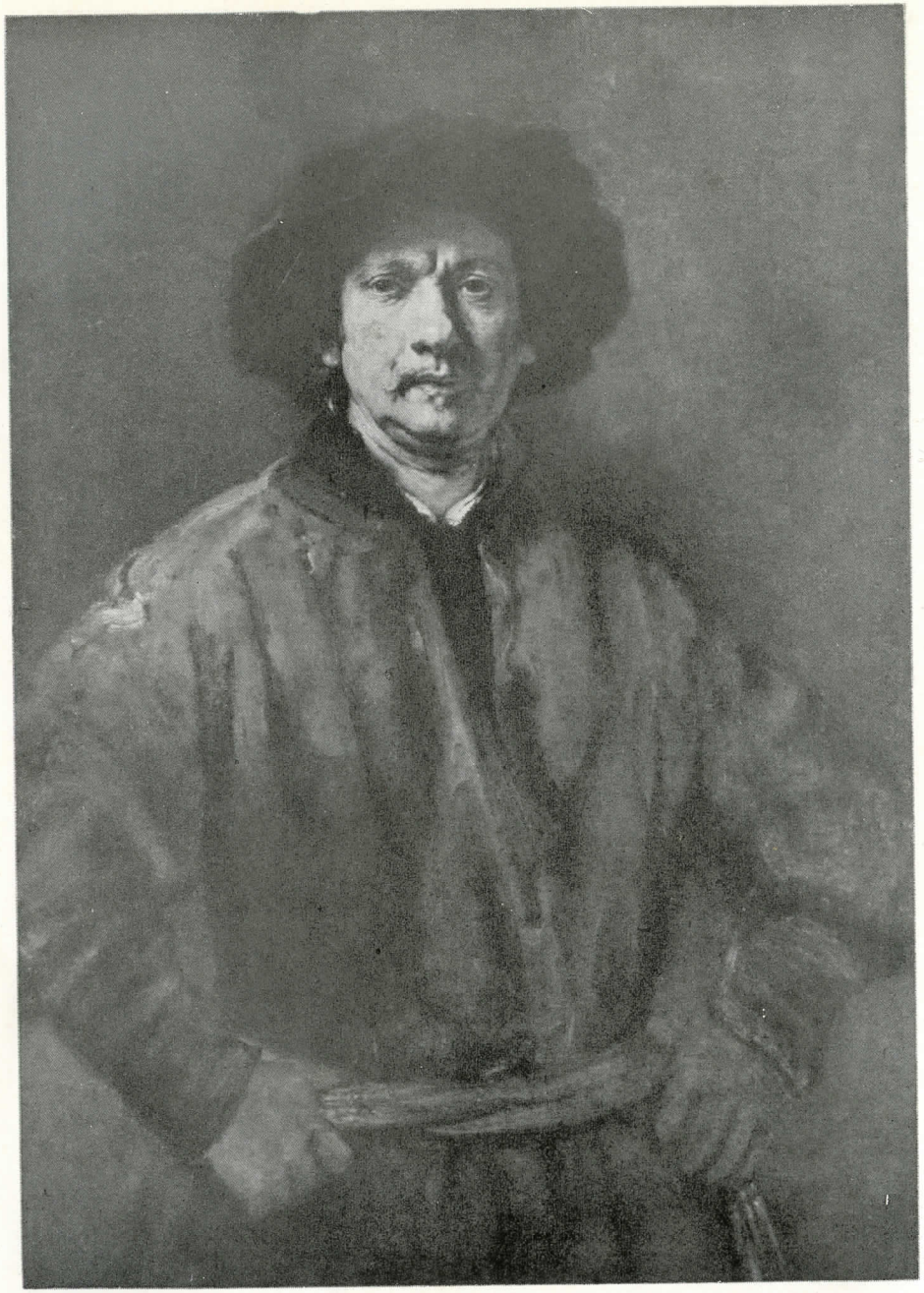
AUTOPORTRET

EL GRECO (DOMENICO THEOTOCOPULOS)
(1541?—1614)

AUTOPORTRET
New York, Hispanic Society

MICHELANGELO BUONAROTI
(1474—1564)

AUTOPORTRET (detalj Pietà)
Firenze, Duomo

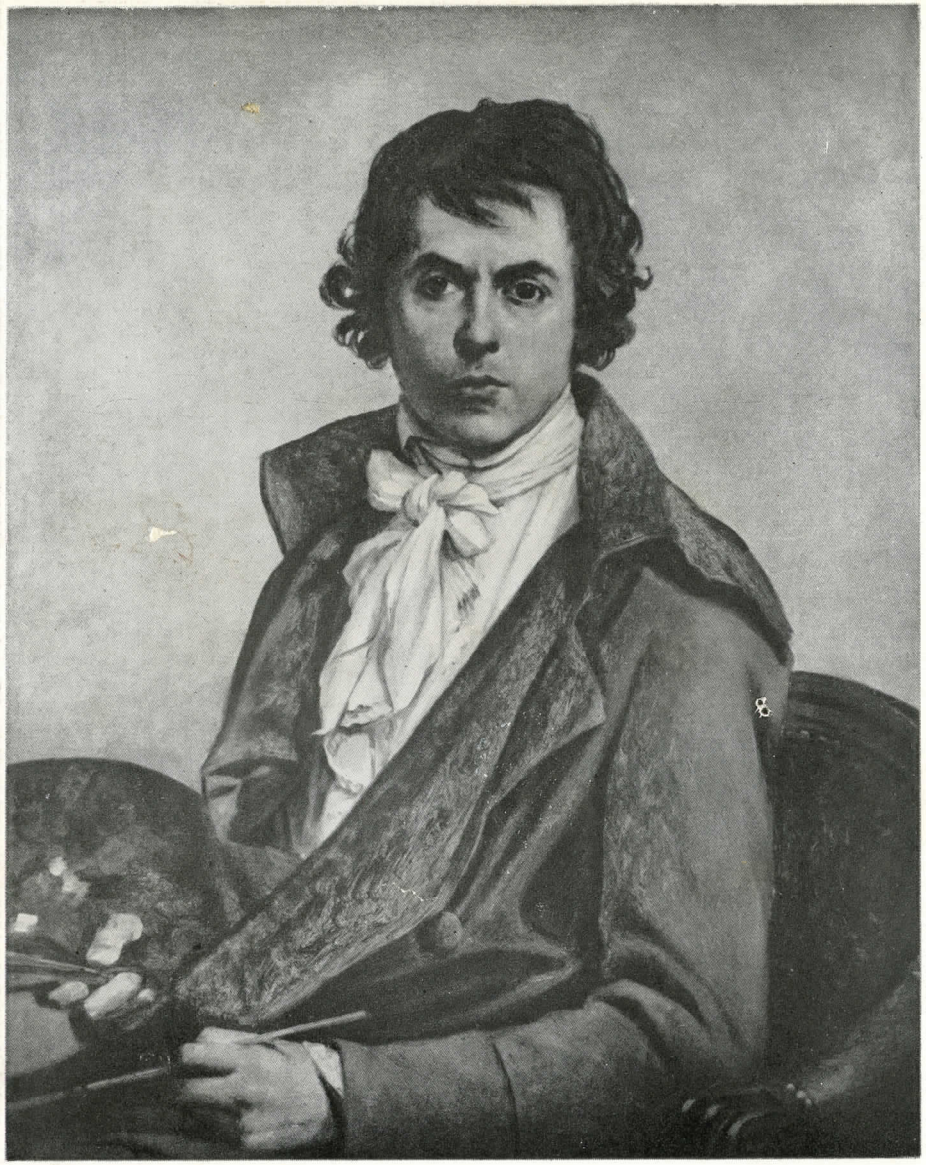


REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN
(1606—1669)

AUTOPORTRET

REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN
(1606—1669)

AUTOPORTRET

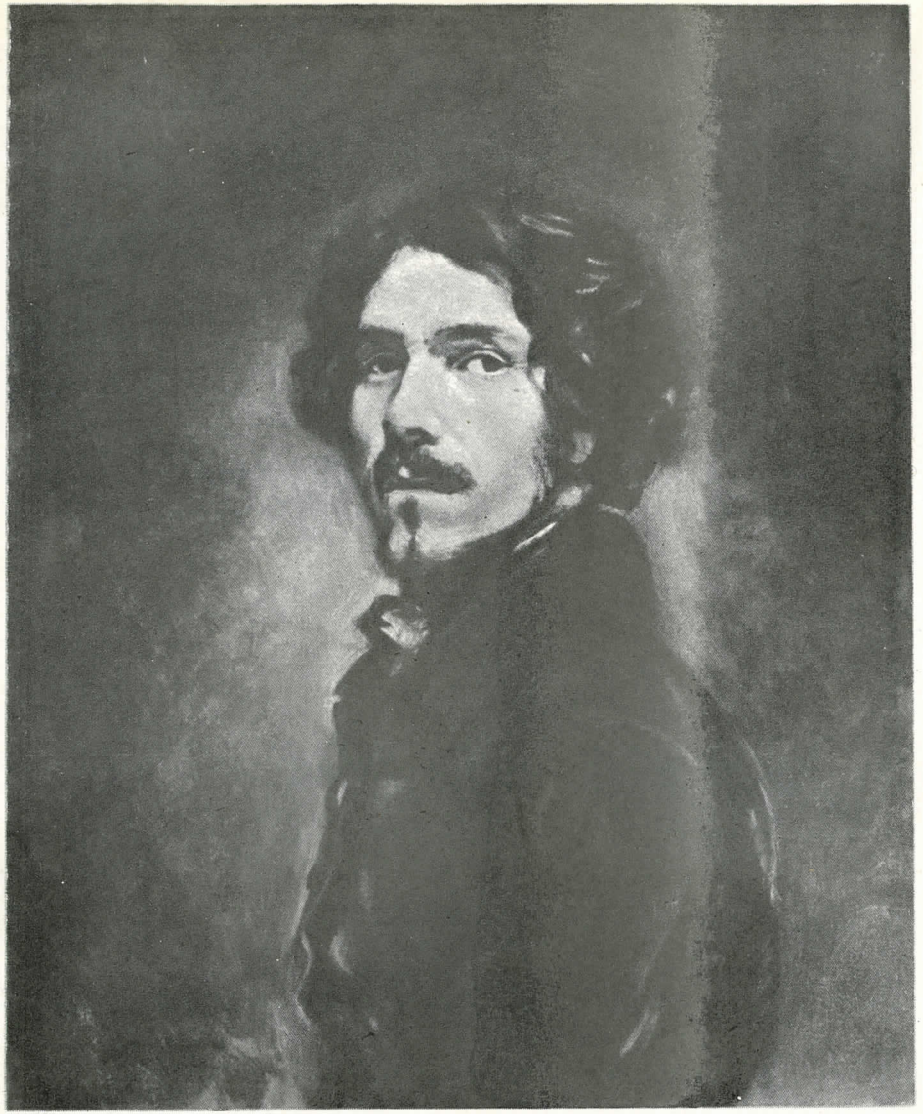


J. L. DAVID
(1742—1825)

AUTOPORTRET
Pariz, Louvre

FRANCISCO DE GOYA
(1746—1828)

AUTOPORTRET
Prvi list »Caprichosa«
Madrid, Biblioteca nacional



EUG. DELACROIX
(1798—1863)

AUTOPORTRET
Firenze, Uffizi

C. COROT
(1796—1875)

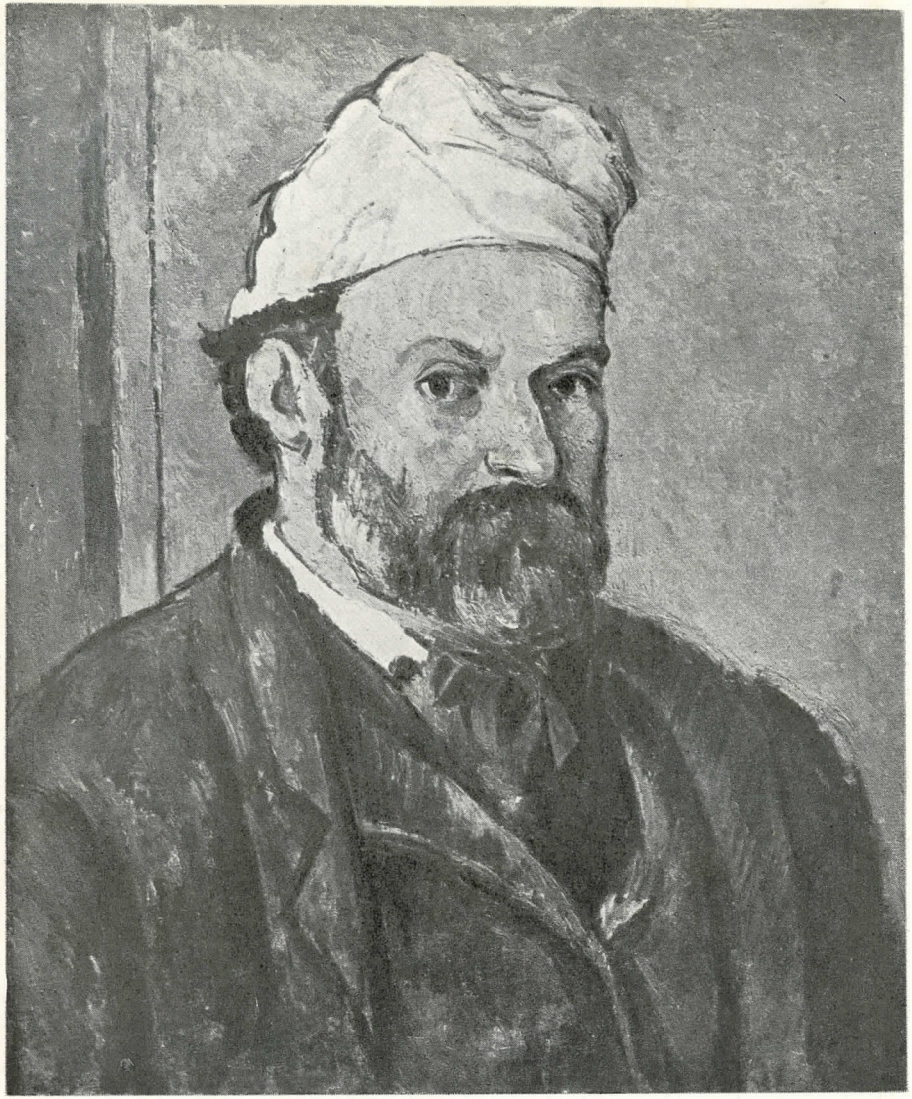
AUTOPORTRET
Firenze, Uffizi

EDOUARD MANET
(1832—1881)

AUTOPORTRET

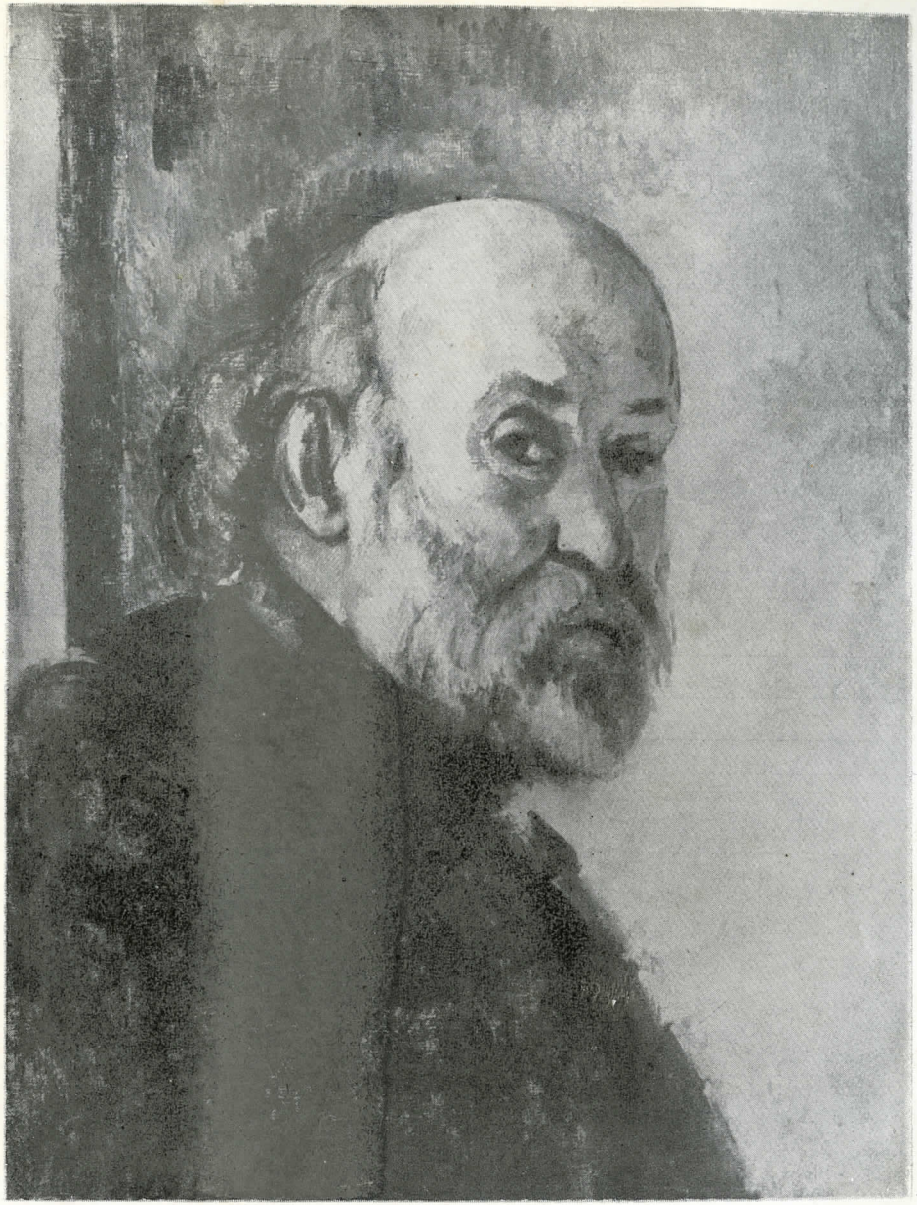
VINCENT VAN GOGH
(1853—1890)

AUTOPORTRET
München, Neue Pinakothek



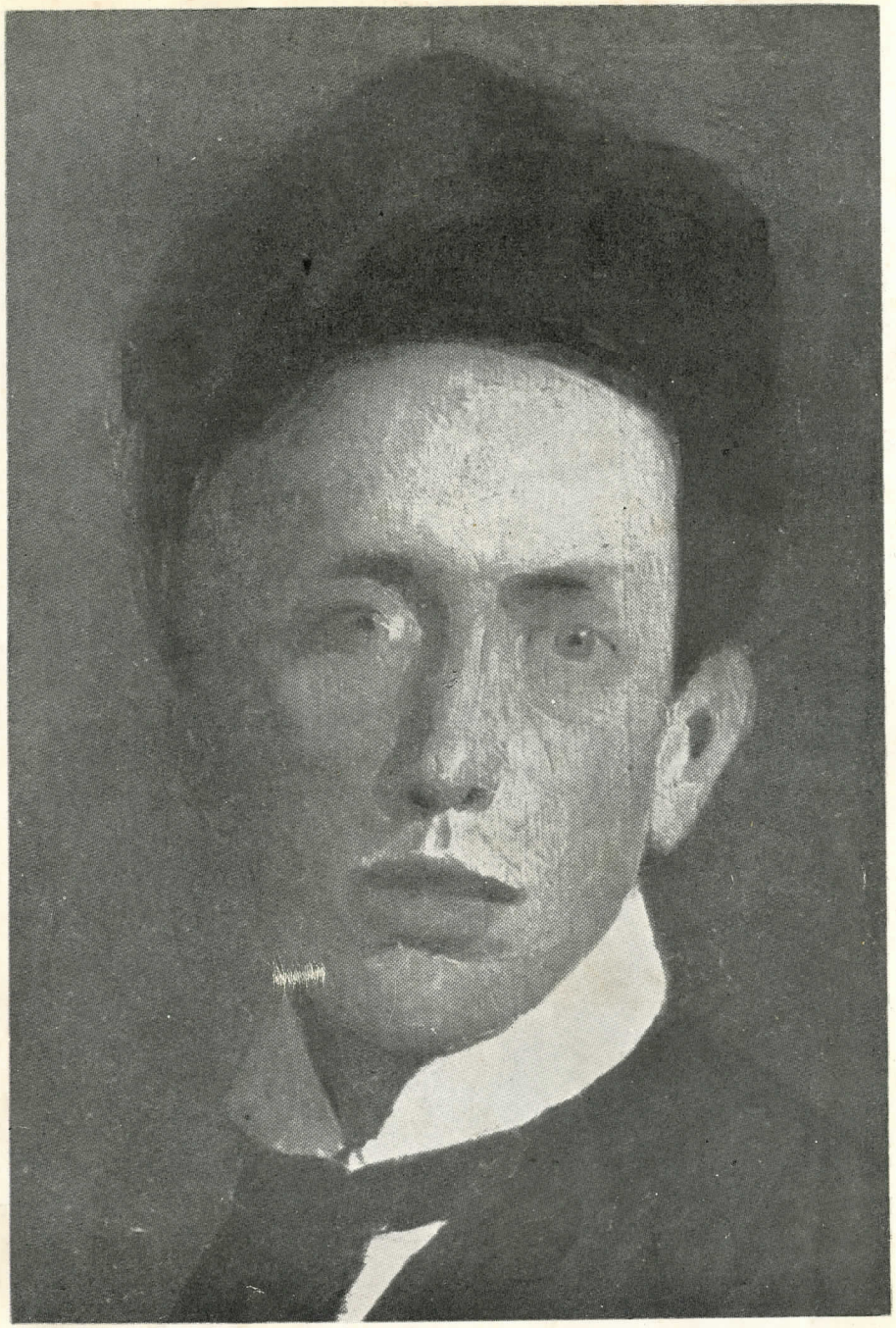
PAUL CÉZANNE
(1839—1906)

AUTOPORTRET
München, Neue Staatsgalerie



PAUL CÉZANNE
(1839—1906)

AUTOPORTRET



J. RAČIĆ
(1885—1908)

AUTOPORTRET
Zagreb, Moderna Galeria